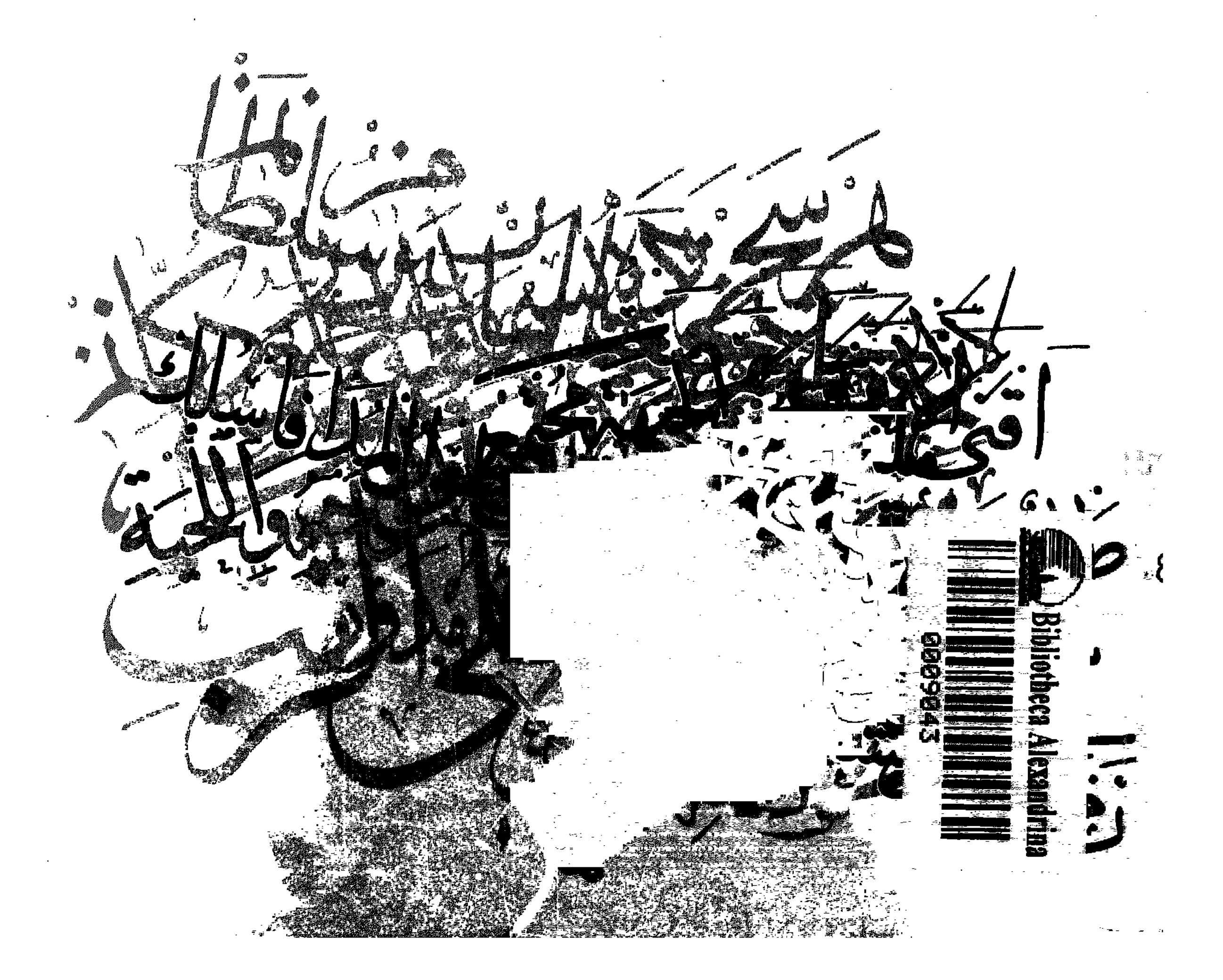
Ein

دكتور جابر عصفور

قراءة التراث النقدى





قراءة التراث النقدي

تأليف
الدكتور جابر عصفور
أستاذ الأدب العربى
كلية الآداب - جامعة القاهرة

الطبعة الأولى
١٩٩٤ م



عين للدراسات والبحوث الانسانية والاجتماعية
EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES



الناشر :

عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية
EIN FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES
٦ شارع يوسف فهمي - اسباتس - الهرم - تليفون : ٣٨٥١٢٧٦

المشرف العام : دكتور قاسم عبده قاسم

تصميم الغلاف : محمد أبو طالب

قراءة التراث النقدي



واعلم أنك لا تشفى الغلة ولا تنتهى إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشئ مجملا إلى العلم به مفصلا ، وحتى لا يقنعك إلا النظر فى زواياه، والتغلغل فى مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى فى البحث عن جوهر العود الذى يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذى هو منه.

عبد القاهر الجرجانى

دلائل الإعجاز



المحتويات

الصفحة



مقـدمـة

منذ سنوات طويلة، وأنا منشغل بعملية قراءة التراث النقدى، بوصفها عملية ملحة لها أهميتها فى ذاتها، وبوصفها عملية صغرى مرتبطة بعملية كبرى هى قراءة التراث بوجه عام. وبقدر ما كنت أدرك أن الإلحاح على قراءة التراث هو الوجه الآخر من الإلحاح على قراءة الواقع، أو الحاضر، كنت أزداد اقتناعًا أنه لاتوجد قراءة بريئة، أو محايدة، للتراث، ذلك لأننا عندما نقرأ التراث ننطلق من مواقف فكرية محددة، لا سبيل إلى تجاهلها، ونفتش فى التراث عن عناصر للقيمة الموجبة أو السالبة، بالمعنى الذى يتحدد إطاره المرجعى بالمواقف الفكرية التى ننطلق منها. فعلت ذلك فى كتاب (الصورة الفنية) الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٤، وفى كتاب (مفهوم الشعر) الذى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٨.

ومنذ أن صدر هذان الكتابان والأسئلة لا تنقطع، أطرحها على نفسى بالقدر الذى يطرحه الأصدقاء. ما حدود الموضوعية فى القراءة؟ وكيف نحدد معرفيًّا، العلاقة بين المفسر الذى يقوم بالتفسير والمفسر الذى يقبل التفسير؟ هل هناك حدود قصوى للاتقراء فى النص القديم؟ وهل يمكن أن نحدد مجالا لا يتجاوزه المفسر فى التفسير؟ ومن ثم نحدد مجالا مقابلا لا يتجاوزه النص من حيث قابلية التفسير؟ وما حضور التراث المقروء نفسه؟ هل هو حضور «هناك»، فى زمان انقطع، أم أنه حضور «هنا» فى زمان ممتد؟ مثل هذه الأسئلة، وغيرها، ظلت تلح على، وكنت أشعر أنه لابد من توضيحها على المستوى النظرى والتطبيقى على السواء.

وأتصور أن الدراسات التى يقوم عليها هذا الكتاب هى بعض الإجابة على الأسئلة السابقة وأمثالها، فهى دراسات من نوعين : النوع الأول يجعل هدفه «نظرية

القراءة» مباشرة، من حيث هي مجموعة الاستراتيجيات والقواعد التي تحكم القراءة التطبيقية، فتحكم العلاقة بين القارئ والمقروء، واتجاهات القراءة وأهدافها، وحدودها القصوى. ومن هذا المنظور، كان القسم الأول من الكتاب بعنوان «مقدمات منهجية». أما القسم الثاني من الكتاب فهو قراءات تطبيقية يدور أولها حول الخصومة بين القدماء والمحدثين في العصر العباسي، ويدور ثانيها حول الناقد الشاعر ابن المعتز، ويدور ثالثها حول نظرية الفن عند الفارابي، ويدور رابعها حول الخيال المتعقل عند الإحيائيين.

وإذا كانت «المقدمات المنهجية» تحاول أن تؤسس نهجًا متميزًا من قراءة التراث النقدي فإن هذا النهج يقوم على افتراض مؤداه أن كل نص من نصوص التراث النقدي لا يمكن أن نقرأه في عزلة عن غيره من النصوص، فالتراث النقدي وحدة سياقية واحدة، داخل وحدة سياقية أوسع هي التراث كله. وإذا كان من الممكن أن نتحدث عن اتجاهات متميزة في التراث النقدي فإن هذه الاتجاهات لا يمكن فصلها عن الاتجاهات الأساسية في التراث من ناحية، ولا يمكن فصلها عن دلالتها الاجتماعية أو صراعاتها الإيديولوچية من ناحية ثانية. بهذا المعنى تكون قراءة التراث النقدي بحثًا عن «رؤيا عالم» ينطقها النص المقروء، ويشير إليها في صراعاته وتوازياته، ومن خلال علاقات التشابه التي تصله بغيره من النصوص، أو علاقات التضاد التي تضعه في تناقض مع غيره من النصوص.

وإذا كان مفهوم «رؤيا العالم» التي ينطقها النص المقروء تضع هذا النص في تاريخه الخاص، فإن هذا التاريخ يتقاطع مع المفهوم الموازي، لما يمكن أن نحدده على أنه «رؤيا عالم» عند القارئ المعاصر. وقد تتقارب الرؤيتان، القديمة والمعاصرة. وقد تتباعدان. وقد تتصف العلاقة بينهما بصفات متعددة. ولكن المهم أن العلاقة بينهما دائمًا تؤدي إلى تحديد قيمة النص المقروء من ناحية، واتجاهات عملية القراءة من ناحية ثانية. إن رؤيا العالم عند القارئ تحدد ما يقع في دائرة السلب والإيجاب، من

منظورهما القيمى. وهى عندما تعيد إنتاج النص القديم أو قراءته، فإنها تقوم بعملية تقييم ضمنى للرؤيا التى ينطقها هذا النص على مستوى العالم التاريخى الخاص بالنص المقروء، وعلى مستوى العالم التاريخى الموازى الخاص بالقارئ فى الوقت نفسه.

هذا البعد يحدد للدراسات التى ينطوى عليها هذا الكتاب موقفًا من ثلاث مشكلات أساسية، هى مشكلة «حضور» التراث، ومشكلة علاقتنا به، والحدود القصوى لعملية القراءة أو فعلها.

أما فيما يتصل بالمشكلة الأولى، فما تؤكده دراسات هذا الكتاب، بشكل مباشر أو غير مباشر، هو أن للنص التراثى حضورين، حضوراً «هناك» فى تاريخه الخاص، فى القرن الثالث أو الرابع أو الخامس للهجرة، حين كتب ابن المعتز أو قدامة أو عبد القاهر، فى علاقات تاريخية محددة، وفى شروط إنتاج معرفة متعينة؛ وحضوراً «هنا» فى تاريخنا الخاص، فى القرن الخامس عشر للهجرة، حين نقرأ هذا النص التراثى فى ظل علاقات محددة لإنتاج المعرفة وشروط متعينة تحدد طبيعة حياتنا وتوجهاتنا، وصراعاتنا، وعلاقتنا بما ندرك أو نقرأ. وإذا كان فعل القراءة هو وصل جدلى بين حضور النص التراثى «هناك» وحضوره «هنا» فإن كل قراءة منجزة هى «المركب» الثالث الذى يجمع بين الطرفين فى علاقة كاشفة لكل منهما على السواء. فمن المؤكد أن كل قراءة تكشف عن عالم قارئ النص التراثى بقدر ما تكشف عن عالم النص المقروء. حسبنا أن نسترجع قراءة طه حسين، أو مندور، أو طه إبراهيم، لنصوص التراث، حيث نجد أن التركيز على «الذوق الفردى» يوازى النفور (الليبرالى) من النسق المغلق، وذلك فى صيغة لا تفسر عالم المقروء الذى يعاد إنتاجه بل تفسر عالم القارئ الذى يحاول أن يقرأ عالمه هو أثناء قراءته لعالم النص القديم.

هذا الفهم يجرنا إلى المشكلة الثانية، حيث تتحول علاقة القارئ بالمقروء إلى علاقة اتصال وانفصال فى آن. وإذا كان القارئ ينتمى إلى عصره والمقروء ينتمى إلى عصره المقابل، فإن العلاقة بينهما علاقة انفصال لا محالة، لكن هذا الانفصال سرعان ما

يتحول إلى اتصال على مستوى البعد القيمى الذى ينطقه النص المقروء، والذى يتجاوب أو يتنافر مع البناء القيمى لعالم القارئ. ولكن المشكلة ليست على هذا النحو من البساطة الظاهرة، فالنص المقروء هو بعض ثقافة القارئ، بعض مخزونه الثقافى الذى تعلمه، والذى صار جانبًا من عالم وعيه المعاصر. ومن هنا، فإن القارئ المعاصر عندما يقرأ عبدالقاهر الجرجانى مثلا، فإنه يقرأ عبد القاهر الذى يعيش فى القرن الخامس للهجرة، وعبد القاهر الذى ينام تحت جلدة وعيه فى القرن الخامس عشر للهجرة، فكأنه يقرأ عبد القاهر الذى «هناك» وعبد القاهر الذى «هنا»، أى نص عبدالقاهر الذى يقع خارجه ونص عبدالقاهر الذى يقع داخله.

وإذا كان ذلك ينفى قيام قراءة محايدة بالمعنى الوضعى، فإنه لا ينفى قيام قراءة موضوعية. وتلك هى المشكلة الثالثة.

ولا يكفى لمواجهة هذه المشكلة أن نرد الأمر إلى توازن العلاقة بين الذات والموضوع فى القراءة، ذات القارئ وموضوعها الذى هو النص المقروء، فالمشكلة أعقد من ذلك، وحضور النص نفسه ليس حضورًا مفارقًا تمامًا، أو مستقلا معرفيًا عن حضور الذات القارئة. إن تأمل تداخل الذات وتراكبها على نحو ما تحدد الفقرة الخامسة من المقدمات المنهجية فى القسم الأول، من هذا الكتاب، يمكن أن يكون بداية حلول تضع تعقد المشكلة فى الاعتبار، خصوصًا حين نحدد القدرة «الانقرائية» للنص، والمجال الذى يتحرك فيه القارئ، داخل نسقين متباينين يتقاطعان فى منطقة بعينها، هى منطقة القراءة.

وأحسب أن دلالة هذه المشكلات هى التى جعلتنى أضيف الدراسة الأخيرة عن «الخيال المتعقل» عند شعراء الإحياء ونقاده، وأضعها ضمن هذا الكتاب، ذلك لأن هذه الدراسة تكشف - أولاً - عن الكيفية التى قرأ بها نقاد الإحياء وشعراؤه التراث، فأعادوا إنتاجه لصالح عالمهم التاريخى، وبكيفية تتناسب مع الأنواع الأدبية الجديدة التى أقبلوا عليها. والدراسة تكشف - ثانيًا - عن التجاوب الذى يقع بين «رؤيا

عالم» القارئ و «رؤيا عالم» النص المقروء، بالمعنى الذى أكد دلالة الاختيار ودلالة التوازى بين الرؤيتين. والدراسة تكشف - ثالثًا - عن بعض المتوسطات القرائية التى ورثناها، والتى أسهمت فى توجيه نظرتنا إلى التراث النقدى.

ولقد نشرت دراسات هذا الكتاب على فترات متباعدة أحيانًا، ومتقاربة أحيانًا، لكنها جميعًا تحمل الهم المنهجى نفسه، والهاجس المؤرق الذى ينطوى عليه السؤال : كيف نقرأ تراثنا ؟ وكيف نحول هذه القراءة إلى عملية تسهم فى تطوير وعينا بواقعنا وتراثنا فى آن. ولاشك أن القارئ سيغفر بعض التكرار الهين، فى حالة واحدة، وقد نتج عن نشر كل دراسة على نحو منفصل، متباعد أحيانًا. لكن الذى أرجوه، حقًا، أن تتحول كل دراسات الكتاب إلى أسئلة تتولد عنها أسئلة جديدة، تسهم فى النظر إلى الموضوع من وجهات نظر أخرى.

جابر عصفور



القسم الأول

مقـدمات منهجية



قراءة التراث النقدى عبارة لافتة للإنتباه من حيث دلالتها المزدوجة التى يمكن فهمها على مستويين : أولهما المستوى النظرى الذى تنصرف معه دلالة العبارة إلى وصف العمليات التصورية أو الآليات العقلية التى تقوم عليها أو تتضمنها قراءة التراث، على نحو تغدو معه العبارة واصفة لأبعاد العلاقة التى تربط القارئ المعاصر بتراثه، من حيث هى علاقة إدراكية تنطوى على مجموعة من المستويات، وتتحرك عبر مجموعة من الوسائط، وتتشكل حسب مجموعة من النظم أو الأعراف، مما يجعل العبارة - داخل هذا المستوى - قرينة مباحث تتصل بنظرية «الهرمنيوطيقا»، من حيث هى «نظرية القواعد التى تحكم تأويلا من التأويلات، أى تحكم تفسير نص من النصوص، أو تفسير مجموعة من العلامات التى يمكن النظر إليها بوصفها نصًا[1]». وثانيهما المستوى التطبيقى الذى تنصرف معه دلالة عبارة «قراءة التراث...» إلى تقديم قراءة، أو قراءات تطبيقية لجانب أو أكثر من جوانب التراث النقدى، موضوعًا، أو فكرة أو إشكالية أو شخصية أو كتابا... إلخ، على نحو تغدو معه العبارة واصفة للتراث نفسه، من حيث هو معطى أو مدرك يتم التركيز على جانب من جوانبه، بدل التركيز على العلاقة الإدراكية الخاصة بالمستوى الأول، مما يجعل العبارة - داخل هذا المستوى الثانى - مشيرة إلى مجالات معرفية مغايرة، أقرب إلى «نقد النقد» من حيث هو نشاط معرفى ينصرف إلى مراجعة الأقوال النقدية، كاشفاً عن سلامة مبادئها النظرية وأدواتها التحليلية وإجراءاتها التفسيرية، أو «النقد الواصف» Metacriticism من حيث هو تأصيل معرفى للمقولات العقلية التى تنطوى عليها المفاهيم المنهجية والعمليات الإجرائية للنقد (أو القراءة) وتصدر عنها.

وسواء كنا نتحدث عن القراءة بالدلالة الأولى (النظرية) أو الثانية (التطبيقية) فإن معنى القراءة بوجه عام لا ينفصل عن التفسير ولا يبتعد كثيراً عن التأويل. ذلك

---

* نشر هذا البحث فى يوليو ١٩٩٠.

لأن «القراءة» - لغة - تتضمن معنى الضم والنطق والإبلاغ معًا[٢]. وكل قراءة - من منظور هذا المعنى اللغوى - تتبع للرموز اللغوية وضم لعناصرها من خلال عملية النطق التى يقوم خلالها القارئ بإبلاغ المحتوى المقروء إلى آخر غيره. هذا المعنى اللغوى الذى تبدأ دائرته بالتتبع وتنتهى بالإبلاغ دال يفضى تأمله إلى مدلولات متعددة تفيدنا فيما نحن بصدده. أول هذه المدلولات يتصل بالعملية التي يتتبع بها القارئ عناصر الرموز ليضمها معًا فى قران. وتلك عملية يقوم فيها القارئ بتكييف الرموز على نحو نسقى ليدركها فى قران دون غيره، فى الوقت الذى تقوم فيه الرموز بتوجيه حركة القارئ - خلال فعل الإدراك - إلى أحد القرانات المدركة. وثانى هذه المدلولات يتصل بعملية نطق الرموز المدركة، من حيث هى عملية أداء لمعنى ممكن من معانى الأنساق المتتابعة فى قران ما يدركه القارئ، فالنطق عملية أدائية آخر الأمر، هى صورة موازية للعملية التى يؤدى بها العازف اللحن أو التى ينشد بها القارئ كلمات القصيدة. وثالث هذه المدلولات يتصل بعملية الإبلاغ التى يوصل بها القارئ ما يؤديه من معنى ممكن، يختاره - واعيًا أو غير واعٍ - من بين إمكانات محتملة، تحتويها أنساق الرموز المتتابعة، على نحو يغدو معه النطق إبلاغًا لرسالة وأداء لمعنى فى آن.

هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب فى دلالة أساسية لا تفارق التصور المعاصر للقراءة، من حيث هو تصور يبدأ بتأكيد ما يقوم به القارئ من اختيار لمعنى بعينه داخل التتابع المتضام لمساق الكلمات فى النص المقروء، وينتهى بأداء القارئ لهذا المعنى المختار، بما يكشف عن خصوصية فهم هذا القارئ، أو كيفية إدراكه النص المقروء. وفى الوقت نفسه، فإن هذه المدلولات الثلاثة تتجاوب مع المعني الإبداعى الذى يتضمنه التصور المعاصر للقراءة. خصوصًا حين تقترن القراءة بالاكتشاف والتعرف وإنتاج معرفة جديدة بالمقروء.

هذا التصور المعاصر للقراءة يجعل منها عملية «هرمنيوطيقية» فى المحل الأول. ولا بأس من استخدام هذه الكلمة اليونانية الأصل التى ترتبط بالفعل اليونانى

Hermeneuein الذى يقوم معناه القديم على أبعاد دلالية ثلاثة[٣]. يتصل أولها بمعنى التلفظ والنطق وتحويل المكتوب إلى منطوق، فيرادف المعنى المباشر للقراءة من حيث هى أداء لمعنى وإبلاغ له؛ ويتصل ثانيها بالشرح والتوضيح وتحويل الغامض المبهم إلى واضح جلى، أو الكشف عما يقع فى الدلالة الظاهرة من دلالة باطنة؛ ويتصل ثالثها بالترجمة من لغة إلى أخرى، على نحو لا يفارق البعدين السابقين فى الدلالة الأصلية التى يشير فيها الفعل اليونانى القديم إلى نشاط إنتاج الخطاب، تماما مثلما يشير إلى فهم هذا الخطاب[٤]، على نحو يقرن معنى هذا الفعل بعملية «التفسير» و«التأويل»، ويقرن معناهما بالفهم والكشف والتعرف، داخل المعنى المعاصر لمصطلح القراءة.

وسواء نظرنا إلى التفسير على أنه يرادف التأويل، أو ميزنا الأول بالعمومية والثانى بالخصوصية[٥]، فإن العملية التى ينطوى عليها كل منهما - فى العموم والخصوص - قرينة العملية التى تتضمنها القراءة. ولعل الأدق أن نقول إن هذه هى تلك، بمعنى أن كل قراءة هى عملية تفسير أو تأويل، وكل عملية تفسير أو تأويل هى قراءة فى الوقت نفسه، فكلتاهما عملية أداء لمعنى أو إنتاج له، بشرط أن نفهم أداء المعنى أو إنتاجه بوصفه محصلة لفهم الموضوع المقروء، وتعرفا عليه واكتشافا له، وتحديداً لمغزاه والغاية المرادة منه، على نحو ما تدركها الذات القارئة فى علاقتها بالموضوع المقروء.

وفى تقديرى، أن السبب وراء شيوع مصطلح القراءة بمثل هذا التصور فى ثقافتنا العربية المعاصرة، فى السنوات الأخيرة، راجع إلى الرغبة فى تأكيد الطابع التفسيرى (التأويلى) لكل فعل من أفعال القراءة فى مختلف المجالات الثقافية من جانب، وتأكيد الدور الذي يقوم به القارئ فى عملية القراءة من جانب ثان، وتأكيد الطبيعة المعرفية التى تصل القارئ بالمقروء فى عملية إنتاج معرفة جديدة من جانب ثالث. وإذا كان الجانب الأول يؤكد أن وظيفة القراءة تتصل بالكشف عما تتضمنه علاقات النص

المقروء - أو تسهم فى إنتاجه - من معنى ممكن لهذا النص (وليس المعنى الممكن الوحيد بألف لام التعريف) فإن الجانب الثانى يؤكد الدور الفاعل الذى يقوم به القارئ فى تشكيل هذا المعنى، أما الجانب الثالث فيصل الدور الفاعل لهذا القارئ بما تمر به ثقافته من تحولات (جذرية) تدفعه إلى إنتاج معرفة جديدة بها فى الوقت نفسه.

وأحسب أن تقدير فاعلية دور القارئ فى القراءة، وما يرتبط بهذا الدور من عمليات أو يترتب عليه من إجراءات، فضلا عن تأكيد خاصية الاكتشاف الكامنة فى فعل التعرف الخاص بالقراءة، هو الذى فرض التركيز المعاصر على الجانب النظرى من معنى القراءة، فى موازاة الجوانب التطبيقية أو العملية لها. وذلك موقف يميز بين النظر والتطبيق، أو بين «نظريات» القراءة وممارستها، على نحو يتضمن معنى المراجعة التى يتضمنها نقد النقد فى جانب، ومعنى التأصيل المعرفى الذى يتضمنه النقد الشارح فى جانب ثان، ومعنى القواعد التى تحكم عمليات التفسير أو التأويل، حيث تتضافر الهرمنيوطيقا ونقد النقد والنقد الشارح معًا فى اقتناص الأبعاد النظرية للقراءة.

هذا التمييز بين الأبعاد النظرية والتطبيقية للقراءة مسألة بالغة الأهمية والإلحاح، خصوصًا حين يتصل الأمر بقراءة تراثنا النقدى، وما تفرضه هذه القراءة - أو تنطوى عليه - من مشاكل تتصل بالعلاقة بين القارئ والمقروء، وبين المقروء وعلاقاته التاريخية، وبين القارئ وشروطه التاريخية المقابلة.

من المؤكد - ابتداء - أن العلاقة وثيقة بين الأبعاد النظرية والتطبيقية لقراءة التراث النقدى، فكلا المستويين من الأبعاد يتجاوب مع الآخر تجاوب التأثر والتأثير. وإذا كان محور التركيز فى ثانيهما موضوع الإدراك، ومحور التركيز فى أولهما حدث الإدراك، فإن الفاعلية المتبادلة بينهما أمر ضرورى للغاية، لأن الاقتصار على موضوع القراءة - وهو التراث النقدى - فى غيبة الوعى النظرى بكيفية القراءة وآلياتها وإجراءاتها ينتهى إلى تجريبية متخبطة، تتسم بآلية التقليد أو عشوائية التلفيق. والاقتصار على الوصف النظرى لحدث قراءة التراث النقدى لا معنى له بعيداً عن المعطيات الفعلية لهذا التراث من ناحية، والقراءات التطبيقية المتعددة من ناحية ثانية.

والأدق أن نقول إن العلاقة بين المستويين اللذين تتضمنهما عبارة «قراءة التراث النقدى» هى علاقة تنطوى على بعد تبادلى، بالمعنى الذى يجعل كل خبرة مضافة على المستوى الأول مؤثرة فى المستوى الثانى ومتأثرة به، والعكس صحيح بالقدر نفسه، من حيث الكم والكيف معًا، فلا شك أن الإضافة الكمية في قراءة التراث النقدى، باكتشاف مخطوطات ضائعة أونصوص مجهولة أو تراكم الطبعات المحققة والفهارس الموضوعية والمعاجم التاريخية والببليوجرافيات الواصفة... إلخ، فضلا عن الإضافة الكيفية فيما يتصل بتسليط أضواء جديدة على الجوانب المعروفة أو المجهولة من المعطيات المقروءة، وما يرتبط بذلك من تراكم التفسيرات التى تؤدى – بدورها – إلي توليد ما تسميه الدراسات الفرويدية بالتفسيرات المركبة، أو المتضافرة[٦] Over-interpretation وهى التفسيرات المعمقة الناتجة عن تراكم طبقات الدلالة التى لا تبرز إلا بعد وفرة من التفسيرات البسيطة المتجانسة – أقول لا شك أن الإضافة الكمية أو الكيفية فى القراءات العملية للتراث لها تأثيرها المؤكد على أى توصيف نظرى لحدث القراءة، فى الوقت الذى يكون فيه كل تقدم نظرى على مستوى وصف القراءة وتأصيلها مؤديًا إلى تقدم تطبيقى على مستوى فعلها العملى.

وأتصور أن هذا البعد التبادلى الذى أشير إليه – فى هذا السياق – شبيه بالبعد القائم فى علاقة «النظرية» و«الممارسة» حيث لا يمكن أن ينعزل النظر عن التطبيق، أو العكس، وحيث تؤكد العلاقة الجدلية بين الإثنين وحدتهما المركبة التي لا يمكن تبسيطها أو اختزالها.

ولكن الانعزال أو التبسيط أو الاختزال شئ والفصل التأملى بين المستويات شئ آخر. وإذا كان انعزال النظر عن التطبيق مستحيل الوقوع فى أية قراءة متماسكة للتراث النقدى، أو أية قراءة بوجه عام، فإن الفصل بين النظرية والممارسة ممكن تجريداً وواقعًا فى مجال القراءة، بل إن تأكيد النظرية يغدو ضرورة فى غير حالة، بوصفه شرطًا ملازما لتعقل القارئ ووعيه فى فعل قراءة التراث، من حيث ما يقوم به هذا

القارئ - أو ما ينبغى أن يقوم به - من عمليات مراجعة وتحقق من سلامة تفسيراته. وبقدر ما لهذا الفصل من فائدة حاسمة فى تقدم الوعى فى المجالات الفكرية المختلفة فإن أولويته تغدو شرطًا ضروريًا فى بعض الفترات التاريخية التى تنطوى على تحولات كبرى أو انقطاعات معرفية.

إن قراءة التراث النقدى، شأنها شأن أية قراءة أخرى، لا يمكن أن تتقدم إلا إذا انقسم وعى القارئ على نفسه، فى مرحلة من مراحل القرادة، وأصبح وعيًا مزدوجًا، ذاتًا وموضوعًا فى آن، بحيث يتمكن هذا الوعى من تأمل نفسه، فى علاقته بمعطيات التراث المقروء وكيفية إدراكه لها وسيطرته عليها، فيكتمل فعل التحقق الذى تكتمل به سلامة القراءة فى يقين هذا القارئ، ويدرك أن جهاز قراءته قد كشف فى النص الذى قرأ عن معنى، ذى دلالة فى السياق التاريخى لهذا النص وأفقه الزمنى الخاص، وذى دلالة موازية فى السياق التاريخى لهذا القارئ وأفقه الزمنى الخاص فى آن.

ولكن الأمر لا يقتصر على عمليات المراجعة أو التحقق من السلامة فحسب، فما نعرفه من تاريخ النقد الأدبى بوجه عام هو أن كل تغير حاسم فى مجال المعرفة الأدبية يقترن بعملية انقطاع معرفى، وأن هذا الانقطاع لا يتأسس إلا بانعكاس النقد على نفسه، وازدواج حركته التى يتحول بها من لغة واصفة لموضوع هو غيرها إلى لغة واصفة لموضوع هو إياها، بالمعنى الذى يغدو معه النقد لغة واصفة موضوعها هو عين ذاتها، وذاتها هى عين موضوعها الذى يدخل عصرًا جديدًا ومرحلة جديدة بتغير نظرة الذات إليه أو تحديقها فيه.

وأحسب أن النقد الأدبى العربى يمر بمرحلة تنطوى على بدايات انقطاعات معرفية من هذا النوع، بدايات يوازيها - من الناحية النظرية - تصاعد النشاط الذى يقوم به نقد النقد والنقد الواصف، مراجعة وتأصيلا وتأسيسًا من حيث هو نشاط معرفى (ابستمولوچى) ينعكس معه النقد على نفسه ليختبر ويوضح الفرضيات التى تستند إليها المناهج والنظريات القائمة والمتوارثة، ومن ثمّ دور الناقد فى تحديد وتعين أو حتى

تأسيس وتشكيل موضوع نقده. ويؤكد ذلك - من الناحية التطبيقية - ما نشهده من تغير في جهاز القراءة الذى يستخدمه هذا النقد، في قراءة الأعمال الأدبية المعاصرة والتراثية، أو قراءة التراث النقدى القريب والبعيد، والقومي والعالمي على السواء، وما ترتب - أو يترتب - على هذا التغير من إنجازات لافتة، بل إن شيوع مصطلح «القراءة» - وهو مصطلح يقتنص بعداً دلاليًا جديداً للآلية الوظيفية لمتغيرات النقد الجذرية وإشكالياتها - دليل آخر يؤكد دخول النقد الأدبى العربى عصراً جديداً من التحول.

ولابد - لكى يكتمل هذا التحول - من الانتباه إلى المستوى النظرى من القراءة، ومحاولة التأسيس المعرفى لها، من حيث هى عملية متحدة متكاملة، سواء فى تناولها نصوص التراث (النقدى أو الأدبى أو الفكرى) أو تناولها نصوص الحاضر (الإبداعى/ الفكرى). إن هذا الانتباه شرط لازم لوصول الفكر النقدى - الأدبى إلى درجة من الاكتمال التى يعى معها نفسه، أعنى الوعى الذى يطور آفاق قراءاته ويعمقها، على نحو يتجاوز أهم سلبياته الآنية التى تتمثل فيما قد نشهده من اختلال التوازن بين النظرية والممارسة، وتحول بعض النقد التطبيقى إلى ممارسة تجريبية عشوائية، وبعض النقد النظرى إلى ترجمة آلية عن أصول أجنبية، مما يسهم فى تعميق الهوة بين الممارسة والنظرية، وبينهما معًا والواقع الذى ينطلقان منه. وفى الوقت نفسه، يكرس الفصام الحاد بين التراث النقدى من ناحية والجوانب المتعددة لحركة الواقع من ناحية ثانية.

ويزيد من ضرورة الانتباه إلى المستوى النظرى لقراءة التراث ويتصل بأهميتها - فى الوقت نفسه - أن أغلب ما قدم من دراسات للتراث النقدى إلى الآن، ينحصر فى أهون الدوائر العملية، التطبيقية، نقلا وتقليداً، تلخيصًا وعرضًا، تعليقًا وحاشية، استدراكًا وتعقيبًا. والقليل القليل الذى يدخل فى دائرة القراءة ينصرف إلى الجوانب العملية، أو التطبيقية، دون أن ينشغل - فى الأغلب - بتأصيل نظرية فى القراءة، أو

- على الأقل - تحديد المنطلقات الأصولية التى تصل القارئ بموضوعه المقروء فى الوقت الذى تفصله عنه، والتى تمايز بين قراءة هذا القارئ وقراءة غيره، والتى تمكنه من السيطرة على موضوعه والتباعد عن شراك معطياته المباشرة أو مراوغتها، وفى الوقت نفسه تمكنه من السيطرة على حركة وعيه بهذه المعطيات والكشف من ورائها عن العلاقات التى تنظمها.

وإذا استبعدنا مجموعة جد قليلة من «القراءات» المتميزة للتراث النقدى، وقلتها الكمية ظاهرة لافتة تستحق الانتباه لدلالاتها الفكرية والاجتماعية والتعليمية، فإن أغلب الدراسات المتاحة عن التراث النقدى تكاد تتحرك فى منطقة واحدة، محدودة، من مناطق التراث النقدى، وتنظر إلي مادتها نظرة جزئية، تفصل الظواهر عن سياقها، وتعالج المعطيات معالجة نقلية، اتباعية، تقصر حتى عن الوصول إلى الآفاق الرائدة التى وصل إليها أمين الخولى أو طه حسين أو طه إبراهيم فى الثلاثينيات من هذا القرن. والنتيجة هى ما يمكن أن نلاحظه من تلفيقية المنهج، وعشوائية المنظور، ونقلية الفهم، على نحو لا يمكن معه أن نعد هذه الدراسات «قراءة» بالمعنى الدقيق، لأسباب متعددة أبرزها أن هذه الدراسات تخلو من أى وعى نظرى بموضوعها، خلوها من أى تأمل نقدى لمنهجها.

ويزيد من خطر ما تمثله هذه الدراسات أنها تؤكد وتثبت لونًا من الفصل التام بين مختلف مجالات النقد الأدبى المعاصر من ناحية ودراسة التراث النقدى من ناحية ثانية، كأن الأولى منفصلة عن الثانية، أو كأن الثانية لا علاقة لها بالأولى. وذلك وضع ضار لابد من مواجهته بتأكيد أن قراءة التراث النقدى جزء لا ينفصل من فاعلية جهاز القراءة الأعم للنقد العربى المعاصر كله، وأن العلاقة بين «نظرية القراءة» و «علم الأدب» ليست علاقة وثيقة تقوم على التفاعل فحسب، بل هى علاقة يميل البعض إلى جعلها علاقة اتحاد على أساس أن «علم الأدب» - أو البويطيقا Poetics فى الرطان البنيوى - هو نظرية فى القراءة ابتداء(٧).

وليس من الضرورى أن ندخل فى جدال حول إثبات هذا القول أو نفيه، فالمهم هو تأكيد العلاقة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدى من ناحية وأجهزة النقد العربى المعاصر كلها من ناحية ثانية، فالأول هو بعض الثانية، وما تحرزه الثانية من نتائج ينعكس على ما يقوم به الأول، والعكس صحيح بالقدر نفسه، من حيث إنها جميعًا أجهزة وظيفية متشابكة العلاقات داخل البناء الكلى للنقد المعاصر(٨).

ومن المؤكد أن هذا البناء الكلى قد وصل إلى مرحلة تحتم القيام بعملية شاملة لمراجعة مختلف مكوناته وآلياته وأنساقه، خصوصًا الجهاز الكلى للقراءة.

هذا الجهاز يحتاج إلى المراجعة فى إطاره العام حاجته إلي المراجعة فى إطاره الخاص، وفى مجالاته المعاصرة التراثية أو مستوياته النظرية أو التطبيقية، وذلك لنتأكد من سلامته الآدائية، وكفاءته الوظيفية، من حيث قدرة آلياته على استيعاب المعطيات المقروءة تحليلا وتفسيراً وتقييمًا، ومن حيث قدرة إجراءاته على اقتناص الإشكاليات الكلية لهذه المعطيات وليس جزئياتها، ومن حيث تكامله الذى لا ينفصم معه مقروء الحاضر عن مقروء الماضى، أو يتنافر المقروء التصورى والمقروء الإبداعى. إن جهاز القراءة - على هذا النحو - أشبه بالقاطرة التى لا ينبغى أن ننشغل عنها بما تحمله أو تنقله أو توصله، لأن هذه القاطرة نفسها غير منفصلة عما تنقله أو توصله، فحاملها بعض محمولها بمعنى من المعاني، على نحو ما سأوضح بعد قليل، ومحمولها بعض حاملها بالمعنى نفسه، فهى قاطرة جديرة بالفحص، أولا، فى ذاتها، من حيث آلياتها ومحركاتها، وثانياً، فى علاقاتها، بما تنقله أو توصله مما لا ينفصل عنها من محمول، وثالثا، فى علاقاتها بمنطلقات حركتها وخطوط مسارها ومحطات وصولها فى آن. وهذا - وحده - هو الضمان الذى يؤكد فاعلية هذه القاطرة ويحميها من التعطل أو التعثر أو التصادم، ويرقى بآلية حركتها وكفاءة وظيفتها، ويجعلها طرفًا فى عملية تجاوز النقد لنفسه.

- ٢ -

إن تأملا لتعاقب أنماط قراءة التراث النقدى، عبر تاريخ نقدنا الأدبى الحديث يوضح المقولة التى تتضمنها الفقرة السابقة، ويؤكد أن كل تغير يصيب «النقد الأدبى» بوجه عام أو خاص (فى المنظور والمنهج والإجراءات والآليات) ينعكس على قراءة التراث النقدى، الانعكاس الذى يتأثر معه الجزء المتفاعل بالكل المتحد، فى الحركة الزمنية المتعاقبة أو الآنية للتأثر والتأثير.

إن الأنماط الأساسية التى تعاقبت على قراءة تراثنا النقدى، منذ بداية عصر النهضة (الإحياء) فى أواخر القرن الثامن عشر إلى الآن، ترتبط - ارتباط الفرع بالأصل - بتعاقب الأنساق الأدبية (النقدية) المتتابعة، وفى الوقت نفسه فإن الأنساق الأدبية (النقدية) المعاصرة لنا - فى «الآن» - لها ما يصدر عنها ويرفدها من أنماط مغايرة فى قراءة التراث النقدى. هذه العلاقة الوثيقة - تعاقبًا وتزامنًا - بين أجهزة النقد الأدبى من ناحية، وجهاز قراءة التراث النقدى من ناحية ثانية، هى التى تجعل من الأسئلة التالية :

- ما التراث النقدى ؟
- لماذا نقرؤه ؟
- كيف نقرؤه ؟

أسئلة متكررة الطرح متغيرة الإجابة، ذلك لأنها أسئلة متضمنة بالضرورة، وإن اختلف ترتيبها، فى كل اتجاه نقدى، من حيث ما يواجهه هذا الاتجاه فى علاقته بحركة أدبية موازية فى الواقع الذى يتحرك فيه، وعلاقته - مع هذه الحركة - بموروث لابد من التواصل مع بعض عناصره والانقطاع عن بعضها الآخر. بعبارة أخرى، إن ثبات هذه الأسئلة (الذى لا يعنى ثبات ترتيبها) يرتبط بحضورها الضمنى فى كل حركة أدبية (نقدية)، تتكامل جوانبها النظرية والتطبيقية، سواء فى استجابة هذه الحركة إلى

شرطها التاريخى أو سياقها الإبداع أو تحدياتها الفكرية التى تفرض الطرح المجدد، والترتيب المغاير، لهذه الأسئلة الأساسية التى تلازم كل تغير نقدى أو تجديد أدبى، والتى تتغير إجاباتها مع كل تغير نقدى أو تجديد أدبى.

ولاشك أن أول إجابة متميزة عن هذه الأسئلة، فى عصرنا الحديث، هى الإجابة التى صاغها عصر الإحياء (١٧٩٧-١٩١٤) بجناحه الذى راده حسين المرصفى («الوسيلة الأدبية» ١٨٧٥م) ومحمد سعيد («ارتياد السعر فى انتقاد الشعر» ١٨٧٦م) ومحمد دياب («تاريخ آداب اللغة العربية» ١٩٠٠م) وغيرهم، وجناحه المقابل الذي راده جبر ضومط («فلسفة البلاغة» ١٨٩٨م) ومحمد روحى الخالدى («تاريخ علم الأدب» ١٩٠٤م) وقسطاكى الحمصى («منهل الوارد فى علم الانتقاد» ١٩٠٧م) وغيرهم.

لقد أعطى هذا العصر السؤال الخاص بغائية القراءة المرتبة الأولى من الأهمية، وبنى على إجابته تحديد كيفية القراءة من ناحية، وماهية التراث النقدى من ناحية ثانية. وكان تحديد الغاية من التراث مرتبطًا بإستعادة المعايير الأدبية لمراحل التراث المزدهرة، على أمل أن يسترجع الحاضر الإحيائى المتطلع إلى النهضة الوجه المشرق لماضيه العربى الإسلامى المتقدم :

لعل فى أمة الإسلام نابتة   تجلو لحاضرها مرآة ماضيها

فيما قال حافظ إبراهيم ملخصًا الموقف الإحيائى بأكمله(٩)، فى نبرة لم تختلف كثيراً عن نبرة شوقى فى بيتيه(١٠) :

ومن نسى الفضل للسابقين   فما عرف الفضل فيما عرف
أليس إليهم صلاح البناء   إذا ما الأساس سما بالغرف

ولما كانت استعادة الماضى تأويلا، على الأقل، هى المحرك الأول للقراءة الإحيائية، فقد كان من الطبيعى أن يتحول الكثير من النقد الإحيائى إلى رواية لكتب قديمة

(كما فعل حسين المرصفى فى «الوسيلة الأدبية») أو شرح لها (كما فعل محمد عبده فى «دلائل الإعجاز») أو أمالى عليها (كما فعل على عبدالرازق فى كتابه «أمالى على عبدالرازق فى علم البيان» ١٩١٢) أو توليف لأقوالها (كما فعل محمد سعيد)، وذلك على نحو جعل من فاعلية الذات القارئة للتراث فاعلية غائبة إلى حد كبير. وحين يقتصر جهد الذات القارئة على الحكاية أو التلخيص، التعليق أو التعقيب، فإن هذا الاقتصار يؤكد آلية الاستعادة التى تفضى - بدورها - إلى تقمص القارئ للمقروء، فى عملية يغدو معها الماضى مسقطًا على الحاضر والحاضر صورة للماضى.

صحيح أن هذا العصر قد أعاد فتح باب الاجتهاد مرة أخرى، وحاول إعادة النظر فى الأصول الأدبية، على نحو قال معه على عبدالرازق (تلميذ الإمام محمد عبده) معقبًا على كتب الخطيب القزوينى البلاغية، فى أماليه[١١] :

> «ولا عجب فقد كانت كتب الإمام الخطيب غاية ما وصل إليه الإبداع والاتقان فى علم البيان، ظن ذلك العلماء الذين جاءوا من بعده. فوقفوا بالعلم عند حده. وزعموا أن الأول لم يترك شيئا للآخر، فليس لنا إلا أن نأخذ منهم ما أعطونا من العلوم، لا نأمل الزيادة عليه ولا تحدثنا أنفسنا بالتغيير فيه أو إصلاحه. وما لنا إلا أن نبحث فى كتبهم عن كنوز العلوم، فما أمكن استخلاصه منها أخذناه وما لم يمكن تركناه لمن يجئ بعدنا فلذلك وقفت الهمم عن تناول صميم العلم وجوهره».

ولكن بحث أمثال على عبدالراق فى «صميم العلم وجوهره» لم يكن يعنى التغيير الجذرى لهذا الصميم أو التحول عن هذا الجوهر بل كان يعنى الانقطاع عن كتب «التلخيص» المتأخرة، والعودة إلى الأصول الكاملة، فى كتابات أمثال عبدالقاهر الجرجانى الذى أشاعه الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) بين مستنيرى العصر وأدبائه[١٢]. يضاف إلى ذلك مراجعة هذه الأصول بالإضافة الشارحة لها أو المفسرة لمعانيها. وذلك هو السبب الذى جعل الناقد الإحيائى حريصًا على المعايير التراثية فى كل أحواله، حرصه على المبادئ التى قام بها مفهوم المحاكاة فى التراث النقدى، من حيث الوضوح والتناسب واللياقة والمشاكلة، وثنائيات اللفظ والمعنى والإيجاز والإطناب

والاستواء والتفاوت، فضلا عن مطابقة الكلام لمقتضى الحال، وذلك فى استعادة كاملة لا تدخل فى باب القراءة إلا بسبب ما تنطوى عليه من اختيار لقرون الازدهار دون قرون العقم، وإضافة الشرح دون إضافة النقص.

وكان من الطبيعى أن يستعيد القارئ الإحيائى التراتب الهرمى للوعى التراثى بالأنواع الأدبية، فأصبح الشعر فى القمة، وجاء النثر تاليًا، لاحقًا، هابطًا فى درجات القيمة، على نحو كاد معه التراث النقدى يغدو تراث «صناعة» واحدة للشعر وليس «صناعتين» إذا استخدمنا عنوان كتاب أبى هلال العسكرى. وكانت الحجة فى ذلك أقوال كتلك التى يرويها محمد سعيد(١٣).

> قال ﷺ : إن لله كنزاً تحت العرش مفاتيحه ألسنة الشعراء. وقال عمر بن الخطاب رضى الله عنه : أفضل صناعات الرجل الأبيات الشعرية يقدمها فى حاجاته يستعطف قلب الكريم ويستميل بها قلب اللئيم. وقال عبدالملك بن مروان لمؤدب ولده : روهم الشعر روهم الشعر يمجدوا وينجدوا.

ولابد من أن نسجل أن القارئ الإحيائى - فى استعادته التراتب القديم للأنواع الأبية - قد التفت إلى أن هناك صناعة جديدة، أخذت تزاحم «صناعة النثر» القديمة (الخطابة، الرسائل، المقامات) وتجمع ما بين «القص» و«التمثيل» فى منظور مستحدث، يلقى ضوءاً جديداً على ما فى التراث النقدى من دوائر تقع خارج «ديوان العرب» المأثور.

ولكن بقدر ما كانت قراءة عصر الإحياء حريصة على استعادة الماضى، الأدبى النقدى، فإنها كانت تتأسى بهذا الماضى، وتباهى الآخر، الغرب (المتقدم) الذى كان قد أخذ يجثم بجيوشه وثقافته على حاضر الإحياء، وذلك من منظور حمل أصداء نبرة الرائد الأول الشيخ رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) حين فاخر ببلاغة العرب البلاغة (الريثوريقا) Rhetorics الفرنسية قائلا (١٤) :

«فإنه يشبه أن يكون من خواص اللغة العربية لضعفه فى اللغات الأفرنجية».

وتلك نبرة - فى خطاب الإحياء النقدى - موازية لنبرة مماثلة فى خطابه الأدبى، وحسبنا الإشارة إلى ما قاله شوقى حين فاخر بشعر الحب عند جميل بثينة وقيس ليلى ما كتبه الفرد دى موسيه (١٨١٠-١٨٥٧ - Musset) فى «الليالى» ولا مرتين (١٧٩٠-١٨٦٩ Lamartine) فى «جيرازبيلا[١٥]» :

والله ما (موسى) وليلاته	و (المرتين) ولا (جيرزيل)
أحق بالشعر ولا بالهوى	من قيس المجنون أو من جميل
قد صورا الحب وأحداثه	فى القلب من مستصغر أو جليل
تصوير من تبقى دمى شعره	فى كل دهر وعلى كل جيل

وتلك نبرة تراثية فى آخر الأمر، والأدق أن نقول إنها استعادة لإحدى النبرات القديمة فى التراث، ابتداء من الجاحظ الذى وصف «البديع» بأنه «مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان[١٦]»، وابن رشيق الذى عد المجاز فخرا للعرب من حيث هو «دليل الفصاحة ورأس البلاغة، وبه بانت لغتها على سائر اللغات[١٧]».

ولم تكن تلك النبرة هى السائدة فى الحديث عن الغرب الأوروبى فحسب بل كانت النغمة التى لابد أن يعزفها كل ما يأتى عن طريق هذا الغرب، أو يتم قبوله منه أو الاعتراف به، وذلك فى حالة فرض على قصيدة «فن الشعر» للشاعر - الناقد الفرنسى بوالوا (١٦٣٦-١٧١١) Boileau أن تنطق بلسان عربى مبين، صاغه محمد عثمان جلال، فى خطاب لا يختلف عن خطاب أبى هلال العسكرى، وإن جمع خفة ظل محمد عثمان جلال، على النحو التالى[١٨] :

لا تحسب المرء يكون ناظما ولا يعد فى القوافى عالما

ولا يكون فى القريض عده يعرف جزر بحره ومده

إلا إذا أوحى فى القوافى إليه بالمعنى الرقيق الشافى

وكان بالطبع الغريزى شاعرا إذا سمعته سمعت ساحرا

فيا غواة الشعر والأوزان ويا كماة ذلك الميدان

أوصيكم قبل الشروع فى السفر وقبل أن تجشموا النفس الخطر

أن تذكروا أتعاب تلك الشقة وما يرى فيها من المشقة

وروقوا الأذهان بالمطالعة فى الكتب التى نراها نافعة

كالمتنبى وأبى تمام وأمراء ذلك الكلام

وكالعتاهى وأبى نواس والبحترى وأبى فراس

واطلعوا على الصفى الحلى وما حكى السرى ثم الصولى

ترون هذا ينشد الحماسة فى غاية الرقة والسلاسة

وذاك يذكر الغوانى والغزل موشحًا ألفاظه ثوب جزل

لكن من ببعض رأيه اكتفى وخالف الإجماع ممن سلفا

فإنما يصلح للربـاب كشاعر يقول فى دبـاب

أو فى أبى زيد أو الزناتى من ضاربى سيف ومن رماة

حتى تروح روحه فى ضربة ويصطلى النار بسن الحربة

هذا الخطاب الاستعادى كان لابد أن يتغير فى عصر «الوجدان» (١٩١٤–١٩٤٥) حين سيطرت النزعة الفردية على السياسة والاقتصاد فأصبحت «ليبرالية»، وعلى الأدب والفن فأصبحت «رومانسية»، وعلى النقد الأدبى فأصبح «نظرية تعبير»، وذلك منذ أن قال العقاد – فى تقديم الديوان الأول للمازنى عام ١٩١٣ – فى القاهرة[١٩] :

لقد تبوأ منابر الأدب فتية لا عهد لهم بالجيل الماضى، ونقلتهم التربية والمطالعة أجيالا بعد جيلهم، فهم يشعرون شعور الشرقى، ويتمثلون العالم كما يتمثله الغربى».

فى نبرة خطاب متصاعد وصل إلى ذروته فى ما قاله أبو القاسم الشابى عام ١٩٢٩ فى تونس(٢٠) :

الصوت الغربى أقوى دويًا وأبعد رنينًا من الصوت العربى الخافت الضعيف لأن الصوت الغربى هو لحنان مزدوجان فى آن واحد، لحن يتصل بأقصى قرار فى النفس، ولحن يتصل بجوهر الشئ وصميمه. أما الصوت العربى فليس مصدره النفس ولا جوهر الشى ولكن مصدره الشكل واللون والوضع، وشتان بين القشرة واللباب.

وبقدر ما اختفت آلية الاستعادة التراثية ومصاحباتها فى هذا الخطاب الجديد الذى لا يخفى نفوره من الماضى واقترابه من الآخر الأوروبى، فإن نمط قراءة التراث النقدى قد تغير تغيراً جذريًا، ليقترن بغائية مغايرة واتجاه أدبى مخالف، هو اتجاه الوجدان الفردى الذى لخص عبدالرحمن شكرى جانبًا منه بقوله(٢١) :

ألا يا طائر الفردو   س إن الشعر وجدان

ولخص نسيب عريضة جانبه الآخر بقوله :

فلنترك العقل حيث يبغى   فليس للعقل من شعور

ولم يعد الهدف من قراءة التراث – فى النمط الجديد – استعادة الماضى بكل ما يقترن به من قيم جمالية أدبية، فقد أضحت هذه المبادئ والقيم قرينة إطار مرجعى مرفوض، صار التمرد عليه قرين التحرر الفردى الذى ينطلق من إطار مرجعى مضاد. هذا الإطار الجديد يعلو فيه الوجدان على الفكر، والخيال على العقل، والحدس على النظر، والروح على الجسد، والمثال على المادة، والفرد على الجماعة، والإبداع على الاتباع، والأصالة على التقليد، والطبع على الصنعة، والفن على العلم، والشعر على

النثر، وتسقط فيه محاكاة العالم الداخلي للفرد «الفذ» الذى أصبح حضوره المطلق رمزاً للعصر بأكمله.

وإذا كان الإطار المرجعى الجديد يعنى استبدال الحاضر بالماضى، والغرب المتقدم بالمشرق المتخلف، فإنه كان يعنى بداية أول قطيعة حادة مع التراث بوجه عام، ومن ثم، بداية تعويل الناقد العربى (الحديث) على أصول نقدية ليست من صنعه، ولا من تراثه، بل من صنع الغرب (المتقدم) الذى أصبح اللحاق به - منذ ذلك الوقت - حلا لأزمة التخلف. ولكن كان التعامل مع هذه الأصول النقدية الجديدة، الأوروبية الأصل، والمواكبة لحركة أدبية جديدة ترنو - بدورها - إلى أوربا يعنى نوعًا جديداً من الاستعادة فى حقيقة الأمر، هى استعادة نقد الآخر (الرومانسية - التعبير) الذى أصبح أدبه اطاراً مرجعيًا للقيمة الأدبية من ناحية، وقوة فاعلة توجه آلية قراءة التراث من ناحية ثانية.

ولقد تراوحت هذه الآلية بين قطبى النفى والإثبات. نفى كل ما لا يتناسب مع الإطار الجديد وإثبات ما يوافقه، فى عملية تأويلية، تم بها إزاحة ما قيل من نصوص عن «البديع» المقصور على العرب، الذى فاق به لسانهم كل لسان، لتحل محلها نصوص أخرى، من مثل ما قاله أبو أحمد العسكرى[٢٢] :

> «إن البلاغة ليست مقصورة على أمة دون أمة، ولا على ملك دون سوقة، ولا على لسان دون لسان، بل هى مقسومة على أكثر الألسنة، فهم فيها مشتركون، وهى موجودة فى كلام اليونانية وكلام العجم وكلام الهند وغيرهم».

هكذا انطلقت قراءات أمين الخولى وطه إبراهيم ومحمد مندور وعبدالقادر القط وغيرهم، صادرة عن هذا الإطار المرجعى الجديد، صانعة نمطاً قرائيًامغايراً، نمطًا يدور فعله التأويلى حول مركز واحد لا يفارقه، هو نظرية التعبير، تلك التى كانت صياغة نقدية للرومانسية. ومن الممكن الإشارة - فى هذا الصدد - إلى قراءة طه إبراهيم - (تاريخ النقد الأدبى عند العرب، من العصر الجاهلى إلى القرن الرابع للهجرة) - فهى قراءة نموذجية فى تمثيلها للنمط القرائى الذى ساد طوال فترة ما بين الحربين.

إن الأدب – كما يفهمه طه إبراهيم – هو «الإفصاح» عن النفس، وعما «يجيش» فيها، فهو «يفيض» من القلب، وينبعث عن الجوانح الثائرة أو الطامحة و«يتولد» عن شيئين(٢٣) :

> شئ من الوجود، من الكون، من الحياة يحدث انفعالا... وشئ من الأديب نفسه يصور به ما جاء إليه من الخارج تصويراً ملائمًا لنفسه ومزاجه وطبعه.

هذا الأدب الذى «يجيش» فى النفس أو «يتولد» عنها، يؤكد استعارة «التعبير» من ناحية، ويتحول إلى إطار مرجعى لبعد القيمة الذى يحدد «الناقد» و«النقد» على السواء. أعنى هذا البعد الذى يقرن النقاد بصفة «الذاتية»، تلك التى تجعل الناقد «لا يستطيع أن يكون موضوعيًا» ولأنه «لا يرى فى الكلام المنقود إلا نفسه وصورته ومتعة روحه» (ص١٧٨). وفى الوقت نفسه، تقرن «النقد» بالذاتية التى هى «تنديد بالذهنية العلمية فى النقد، وتعريض بالذين تصدوا له دون أن يكون لهم فيه طبع» (ص١٤٤). وهل يستطيع العلم – فيما يقول طه إبراهيم – أن ينقد شيئًا «أخص عناصره الشعور» (ص١٢٩). إن مدى العلم يقصر عن إدراك «روحانية الشعر وجماله الفنى». وإذا كان ذلك يؤكد أن طبيعة النقد الأدبى لا يمكن أن تهبط به إلى مرتبة العلم، فإنه يؤكد – بالمثل – أنه لا مجال للنظريات العامة فى النقد فالنظرية – من حيث هى نظرية – تحكيم لقواعد جامدة ورسوم عقيمة، لا تصل إلى «روح الشعر» ولا تدرك «العناصر السامية» التى يكون بها الشعر شعراً :

> وأين شخصية الشاعر؟ وأين أنفاسه وزفراته ولواعجه واهتياجات جوانحه؟ وأين ذهنه السابح فى الكون إذا عدت له المعانى عداً وحصرت أمامه الأفكار حصراً.
> (ص١٣٢).

ما الذى يمكن أن نعرف به النقد بعد ذلك؟ إنه فن «الإحساس بأثر الشعر فى النفس» (ص١٨)، وملكته هى «الذوق الفنى المحض» (ص١٨) الذى «لاتحده رسوم» (ص١٢٩)، والذى يهتز على وقع «زفرات الشعراء إذا تصعدت، وخفقات قلوبهم إذا اهتاجت.. وحركات أرواحهم إذا سبحت فى الملكوت».

هذه النبرة الرومانسية الغالبة على كتاب طه إبراهيم هى نفسها الأساس الذى نجده وراء قراءة مندور (النقد المنهجى عند العرب)(٢٤) حيث نواجه نفس الأفكار المحركة عن الشعر الذى «لا تستطيعه إلا النفوس الوحشية الغفل القوية» (ص٢٢)، وعن الذوق الذى «لابد أن يكون من مراجع الحكم النهائى فى الأدب ونقده» (ص٥)، وعن المعرفة اللاعقلية، حين يحدثنا مندور عن أن :

> التعليل ليس ممكنًا فى كل حالة، لأن من الأشياء أشياء تحيط بها المعرفة ولا تؤديها الصفة، وهناك ظاهر تحسه النواظر وباطن تحصله الصدور، وأكثر ما تكون تلك الدقائق فى مواضع الجمال فتلك قد نحسها، أما أن نعللها فذلك ما قد لا نستطيعه بغير الألفاظ العامة التى لا تميز جمالا عن جمال. (ص٣٧٩).

إن الإطار المرجعى السابق يحدد الكيفية التى تمت بها قراءة طه إبراهيم ومحمد مندور (بوصفهما مثالين) للتراث النقدى، فهى كيفية استعارت معها الذات القارئة إطارها المرجعى من الآخر، وحاولت أن تفتش فى تراثها عن صدى له، على نحو تحول معه هذا التفتيش إلى بحث عن صورة منعكسة فى مرآة التراث للأقانيم الثلاثة للذات : «الذوق، الإحساس، الشعور» أو «الفردية، التجربة، الأصالة». وهى الأقانيم الخاصة بنظرية التعبير، التى أوقعت أغلب قراء هذا النمط - خصوصًا محمد مندور - فى عشق الآمدى الذى غدا كتابه «الموازنة» الأنموذج الأمثل فى التراث، لأنه كان الصورة المسقطة من الناقد التعبيرى لنفسه على هذا التراث، الصورة التى ظلت سائدة إلى عهد جد قريب.

وبقدر ما انطوت هذه القراءة الاسقاطية على عملية تقييم حادة، فإنها رفعت من شأن الذوق لتهبط بالنظر، وأعلت من الطبع على حساب الصنعة، وقرنت النقد بالفن لترقى به على العلم، وتسامت بالنقد التطبيقى على حساب النقد النظرى، وفى الوقت نفسه رفعت النقد التطبيقى على كاهل البلاغة. وتعاطفت - فى غمرة حماسها الإقليمى - مع «المدرسة المصرية» فى البلاغة، بوصفها بلاغة الذوق التى تجافى

الفلسفة، وتؤثر الطبع السليم على المنطق والتقسيم، والشاهد الجميل على القاعدة المجردة(٢٥). وفى ثورة التقييم الحاد لم يبق من التراث النقدى كله عند محمد مندور - مثلا - سوى ثلاثة نقاد : الآمدى وعلى بن عبدالعزيز وعبدالقاهر الجرجانى. أما الآمدى ففى كتابه (الموازنة) صفات تجعل منه «زعيم النقد العربى الذى لا يدافع»، فهو قد أدرك أن جمال الشعر يرجع إلى الصياغة و«هذا هو رأى معظم نقاد أوروبا اليوم»؛ أما صاحب (الوساطة) فهو «نقاد إنسانى» و«فى كتابه صفحات لا يستطيع العلماء المعاصرون أن يكتبوا خيراً منها»؛ وأخيراً يأتى عبدالقاهر الذى اهتدى إلى منهج لغوى فى النقد، هو «أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة». و«إنه لتراث عظيم أن نمتلك فى النقد الأدبى كتابين كالموازنة والوساطة، وفى المنهج اللغوى كتاباً كالدلائل نجد فيه أدق نقد موضوعى تطبيقى وأعمقه». (ص٣٣١)

وبقدر ما انطوى الإسقاط على تقييم حاد انطوى على تقليص أكثر حدة للمشهد التراثى، أعنى أن حدود التراث النقدى قد تقلصت لتتناسب مع منظور العين التى لا ترى خارج دائرة اهتمامها، فلا تدنو من الأدب إلا إلى الشعر بوصفه الفن الأعلى، الأوحد، والأسمى، خصوصاً عندما تفتش هذه العين عن القيمة المطلقة للجمال، أو عن نموذج الشاعر الذى :

هبط الأرض كالشعاع السنى   بعصا ساحر وقلب نبى

عندئذ، لا ترى هذه العين سوى نقد الشعر، ونقده التطبيقى الذى يقوم على الذوق تخصيصاً، دون أن تلتفت هذه العين إلى نقد الأنواع الأدبية المغايرة، من خطابة أو رسالة، أو حتى ما يمكن أن يكون جذوراً نقدية لأنواع جديدة، كالمقامات التى «مدارها جميعاً على حكايات تخرج إلى مخلص» فيما قال ابن الأثير(٢٦)، أو القصة التى تكون الإحالة فيها «إحالة تذكرة أو إحالة محاكاة أو مفاضلة أو إضراب أو إضافة» فيما قال حازم القرطاجنى(٢٧)، فهذه الجذور تنتمى إلى أنواع أدبية أقل قيمة من الشعر، ولنتذكر ما كان يقوله العقاد(٢٨) :

«لا أقرأ قصة حيث يسعنى أن أقرأ كتابًا أو ديوان شعر، ولست أحسبها من خيرة ثمار العقول».

وما فعله محمد حسين هيكل الذى خجل أن يضع اسمه على رواية نشرها (عام ١٩١٤) بعنوان «زينب»، وصديق المازنى الذى كان ينهاه عن كتابة الرواية بقوله[٢٩] :

«إن الرواية فن لا يليق بك ولا يناسب مركزك الأدبى».

وأحسب أن هذا النمط القرائى المنطوى على تفضيل الشعر مازال سائداً إلى اليوم، رغم بعض المحاولات النادرة هنا أو هناك، فمازال تراتب (هيراركية) الأنواع الأدبية الخاص بنظرية التعبير قائمًا، على نحو لا نجد معه سوى البحث عن التراث النقدى الخاص بالشعر فى كل القراءات اللاحقة تقريبًا. وعلة ذلك أنه لم يحدث انقطاع حاسم ونهائى عن نمط قراءة التعبير إلى أيامنا هذه، فتأثيرها المخايل لايزال قرين سطوة المؤسسات التعليمية التى انبنت تصوراتها الأدبية على أصول نظرية التعبير بالدرجة الأولى.

ولكن من الحق أن نقول إن التأثير المخايل، الطاغى، لنمط قراءة التعبير قد أخذ يخفت عن ذى قبل، مع الارتفاع التدريجى لنبرة قراءات مغايرة تتجاوز الرومانسية ونظرية التعبير فى آن. وكانت البداية مع القراءات التاريخية للتراث النقدى، من منظور لا يسقط نفسه على الماضى، أو يستعيده، بل منظور ينقل الدرس الأدبى[٣٠] :

من نقد ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه، ويسير فى ضوئه، إلى تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت فى ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة، فنمت وتفرعت، أو كبحت واندثرت، وكان لها على كلا الحالين أشكال يرشدنا إليها ذلك التاريخ.

ذلك ما فعلته قراءة شكرى عياد لأثر كتاب أرسطوطاليس فى التراث النقدى (١٩٥٢)، حيث كانت هذه القراءة أول بداية حاسمة فى الانقطاع عن نمط القراءة السابق، من خلال موقفها المنهجى الذى يبدأ بتأكيد تاريخية القراءة، ونفى «الحكم» الذى يعتمد على مقررات سابقة، خلقية أو دينية أو أدبية أو فنية، مقابل إثبات الحكم الذى لا يستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، حيث التطور الذى لا يرقب سوى التاريخ مجراه. (ص٢٢).

وبقدر ما كان هذا الموقف المنهجى (الوضعى) - فى منظوره التاريخى - يعنى أن التراث النقدى إنجاز إنسانى، متطور متغير، خاضع فى نشأته وتطوره وتغيره إلى شروط معرفية واجتماعية وثقافية تاريخية، فإنه كان يعنى - ضمنًا - أن «هذا» التراث يقع «هناك» فى الماضى، منفصلا عن قارئه، غير قابل للاستعادة، أو الإسقاط، بل الوصف المحايد، كأنه موضوع «بين قوسين»، وليس على العين القارئة إلا أن تنظر إليه نظرتها إلى أى حدث تاريخى انقضى.

هذا الموقف (الوضعى) كان نفيًا للنزعة الانطباعية اللاعقلية التى كانت تسبح فيها قراءة مندور وأستاذه طه إبراهيم، النزعة التى تفجرت - فى خطاب مندور - أحكامًا انفعالية أخلاقية، تتحدث - مثلا - عن «فساد ذوق الصولى» (ص٨٨)، من حيث ما فى أفكاره من «تعصب ولجاجة عقلية وفساد ذوق وإسراف فى الغرور والتماس للفرص يظهر فيها علمه» (ص١٩٢)، أو تتحدث عن «غباء قدامة وفساد ذوقه وتفاهة نقده» (ص١٢٩) أو عن «الأحمق قدامه» (ص١٣٠) أو «الكلام الرقيع الذى طغى خلال القرون الوسطى» (ص٣١٧) أو عن «سخافات لا تمت إلى منهج صاحب الموازنة» (ص٣١٩).

وبقدر ما كانت قراءة شكرى عياد نفيًا للنزعة اللاعقلية التى يسبح فيها كتاب مندور كانت القراءة تأكيداً لنزعة عقلية «وضعية» مضادة، تؤكد النظر والتعليل، وتعلى من صلة النقد الأدبى بالفلسفة. وفى الوقت نفسه، تنحر بالآمدى، الناقد

التطبيقى، الانطباعى، «زعيم النقد العربى الذى لا يدافع»، من أعلى سلم القيمة، لتضع محله الناقد المنظر، المفكر، حازم القرطاجنى الذى يعلمنا أن الناقد - بوجه عام - لا يمكن أن يمضى طويلا فى مناقشة مهمة الأدب دون أن تكون لديه مفاهيم أكثر شمولا عن مهمة الإنسان فى الحياة. وإذا أضفنا إلى ذلك ما تؤكده قراءة شكرى عياد من ضرورة استناد الممارسة النقدية إلى نظرية فإن هذا التأكيد كان يعنى بداية إعادة الاعتبار إلى النقد النظرى من ناحية؛ ومراجعة التراث التعبيرى، حيث يعلو الذوق (على النظر) والتطبيق (على التنظير) والطبع (على الصنعة) واللاتعليل (على التعليل) من ناحية ثانية؛ وتأكيد الدور الذى يلعبه الآخر (أرسطو) فى تكامل الوعى الأدبى النقدى للأنا من ناحية ثالثة؛ وتوسيع معنى الإبداع الذى لم يعد مقصوراً على «الرجل الفطرى» بل يتسع ليشمل نموذج الأديب المثقف المفكر (أبى تمام) فينفى الفهم الساذج الذى يرى أنه «من الثابت أن الشعر لا يحتاج إلى معرفة كبيرة بالحياة ونظر فيها، وكثيراً ما يكون أجوده أشده سذاجة» (ص١٦) من ناحية أخيرة. باختصار، كانت قراءة شكرى عياد منطلقة من إطار مرجعى، يبدو كأنه النقيض الحاسم للإطار الذى انطلق منه نمط السلسلة التى بدأت بطه حسين والخولى وطه إبراهيم واستمرت متواصلة مع مندور، ومن تابعه تقليداً أو محاكاة، بوعى أو دون وعى، إطار مرجعى نزعته التاريخية ملتبسة بنزعة وضعية، تؤمن بالنظرة المحايدة إلى الموضوع إيمانها بالشرط التاريخى الفاعل والحتمى فى آن.

هذا الموقف المنهجى الذى انطوت عليه قراءة شكرى عياد الحاسمة كان تمهيداً وبداية لكل الأنماط اللاحقة التى تجاوزت النمط الإسقاطى لنظرية التعبير تجاوزاً جذريًا، ولقد حدث ذلك على نحو لافت بعد العام السابع والستين، بعد أن ظلت قراءة مندور نموذجًا أثيراً لسنوات طوال، إذ تلاحقت أنماط متعددة من القراءات بعد العام السابع والستين، كان أولها نمط القراءة الذى قام عليه كتاب إحسان عباس (تاريخ النقد الأدبى عند العرب - ١٩٧١)، حيث يتواصل الخط الصاعد للنزعة التاريخية مقترنًا بنظرة كليه شاملة من ناحية، فى منظور يوازن بين النظرية والتطبيق من ناحية ثانية،

دون أن ينفصل الإثنان عن بعد للقيمة، يحتكم إلى سالمة البناء النسقى لإجراءات التطبيق أو مقولات التنظير. وذلك ما كان يرمى إليه إحسان عباس بإشارته إلى «الاحتكام إلى أساس شمولى، فى النظرة الكلية» إلى كيان النقد الأدبى عند العرب، منذ أواخر القرن الثانى الهجرى حتى القرن الثامن. هذا الأساس الشمولى يقوم على معيار للقيمة مؤداه[٣١] :

«أن النقد لا يقاس دائمًا بمقياس الصحة أو الملاءمة للتطبيق، وإنما يقاس بمدى التكامل فى منهج صاحبه، فمنهج مثل الذى وضعه ابن طباطبا أو قدامة قد يكون مؤسسًا على الخطأ فى تقييم الشعر - حسب نظرتنا اليوم - ولكنه جدير بالتقدير لأنه يرسم أبعاد موقف فكرى غير مختل، وعن هذا الموقف الفكرى يبحث دارس تاريخ النقد ليدرك الجدية والجدة لدى صاحب تاريخ الأفكار».

ولقد وازى هذا النمط القرائى الذى استهله إحسان عباس نمط القراءة الحداثية الذى طرحه أدونيس (على أحمد سعيد) فى «الثابت والمتحول» (١٩٧٣) بعد أن طرح مصطفى ناصف مقدمات هذا النمط صرحًا جزئيًا فى الصورة الأدبية (١٩٥٨) و«نظرية المعنى فى النقد العربى القديم» (١٩٦٥). والقراءة الحداثية انتقادية وتثويرية فى آن، منطلقها الفاعلية اللغوية للأدب، والتسليم بقدرة هذه الفاعلية على تحطيم القوالب المتحجرة الثابتة لمنظومات القيم البالية فى العالم. وهذا الهدف يجعلها منحازة إلى «التجاوز» وإلى «الإبداع» دون «الاتباع»، ومن ثم فإنها تضع التراث فى مناخ الأسئلة التى تبرز الثابت لتنفيه، وتؤكد الإبداع لتنطلق منه، محطمة بذلك سطوة «التناقض مع الحداثة»، من حيث هى - أى الحداثة - قرينة «الشك والتجريب وحرية البحث المطلق والمغامرة فى اكتشاف المجهول وقبوله[٣٢] ». وذلك إنطلاقًا من إطار مرجعى مؤداه أن «أصل الثقافة العربية» لن يحمل فى ذاته حيوية التجاوز إلا إذا تخلص «من المبنى القديم التقليدى الاتباعى»، وبواسطة آلة من داخل التراث نفسه :

«وفى هذا الهدم يجب التوكيد على أن الحقيقة ليست فى الذهن بل فى التجربة، والتجربة الحية هى ما تؤدى عمليًا إلى تغيير العالم». (٣٣/١).

ولا يزاحم هذا النمط الحداثى - فى السنوات العشر الأخيرة - سوى نمط القراءة البنيوى، وهو نمط يؤكد إمكان «إعادة قراءة» التراث النقدى على ضوء المكتسبات المنهجية الجديدة، و«لاسيما مكتسبات علم اللسانيات[٣٣]». وإذ يستمد هذا النمط نموذجه المنهجى من اللسانيات (علم اللغة) فإنه يستعير بعض مسلماته فيما يتصل بفهم اللغة - من حيث هى حدث اتصالى بالدرجة الأولى - ليطبقه على التراث. ويعنى ذلك النظر إلى نصوص التراث بوصفها شكلا من أشكال الاتصال، حسب النموذج البنيوى الذى يتقابل به المؤلف (المقروء) والقارئ تقابل مرسل الرسالة ومستقبلها، فى حدث اتصالى يقوم على حضور شفرة أو أكثر بين المرسل والمستقبل، على نحو تغدو معه قراءة النص عملية «فك» لدلالة ما كان من قبل مشفراً فى النص. ويمكن أن نجد تعبيراً مباشراً عن ذلك فى مقدمة قراءة عبد السلام المسدى فى «التفكير اللسانى فى الحضارة العربية» (١٩٧٩) حيث يقول[٣٤] :

> كل قراءة - كما هو معلوم فى اللسانيات العامة - هى تفكيك لرسالة قائمة بنفسها، وما التراث إلا موجود لغوى قائم الذات باعتباره كتلة من الدوال المتراصفة، وإعادة قراءته هى تجديد لتفكيك رسالته عبر الزمن، وهى بذلك إثبات لديمومة وجوده، فكما أن الرسالة اللسانية عند بثها قد تصادف أكثر من متقبل واحد، فيفككها كل حسب أنماط جداوله اللغوية، فتتعدد القراءة آنيًا للرسالة الواحدة، حسب تعدد المستقبلين، فكذلك تتعدد القراءة زمانيًا بتعاقب المتقبلين للرسالة والمفككين لبنائها عبر محور الزمن والتاريخ.

هذا الذى يقوله المسدى - استناداً إلى مفهوم ياكوبسون Jakobson الشهير عن آليات الاتصال الخاصة بالحدث اللغوى - يكشف عن جذر المشروع الحداثى الكامن فى قراءة قرينه حمادى صمود، فى كتابه عن «التفكير البلاغى عند العرب» (١٩٨٠) حيث تلتقى «البنيوية» و«الحداثة» الالتقاء الذى ينطلق من :

«مباشرة التراث من منطلق التفاعل بينه وبين الحداثة قصد فهمه فى ذاته واستجلاء أبعاد النظرية التى يتضمنها، ثم محاصرة مظاهر المعاصرة فيه التى يمكن استحضارها اليوم، للمساهمة بها فى تغذية النقاش القائم حولنا».(ص١١).

هذا المشروع يحتفظ - لا شك - بما يصله بالمنظور التاريخى فى قراءة شكرى عيادة، فى تنافره مع النمطين الاستعادى والإسقاطى للقراءة، ولكنه الوصل الذى سرعان ما ينقطع ليتأكد حضور القارئ، فى حدث اتصال فعال، يثبت - إلى جانب دور «الباث» أو «مرسل» الرسالة - دور «المستقبل» لهذه الرسالة، ومن ثم دور القارئ المعاصر، فى عملية تجعل الهدف من القراءة مرهونًا بغائية المشروع البنيوى كله. وذلك هو ما وجه ناقدًا مثل كمال أبى ديب إلى إعادة قراءة «نظرية الجرجانى فى الصورة الشعرية» (١٩٧٩) ليثبت أن عبدالقاهر هو الناقد الذى يؤسس عمله مدخلا فذًا إلى «بنية اللغة التعبيرية بوجه عام والصورة الشعرية بوجه خاص»، فعبد القاهر - فى قراءة كمال أبى ديب - هو الناقد الذى يتركز اهتمامه فى «المنهج المحايث» للتحليل الأدبى، وليس «المنهج الخارجى»، وعمله من هذه الزاوية «نموذج مفيد للناقد البنيوى»، خصوصًا ما يجده هذا الناقد من اهتمام عميق بالبنية الشعرية عند عبدالقاهر، حيث التركيز على القصيدة بوصفها «نشاطًا لغويًا وجماعًا من العلامات، أو .... بوصفها نسقًا من علامات لغوية دالة[٣٥]».

إن الفارق بين هذا النمط الذى أخذ يشيع فى الثمانينيات والنمط القرائى الذى كان سائدًا فى مطالع هذا القرن أو النمط الذى كان شائعًا طوال فترة ما بين الحربين هو - بالضبط - الفارق بين تحولات النقد الأدبى وتغيراته، ابتداء من مرحلة الإحياء، مرورًا بالوجدان الفردى وانتهاء بالبنيوية. وهو فارق يؤكد الصلة المتبادلة بين جهاز قراءة التراث النقدى وأجهزة النقد الأدبى بوجه عام، ويؤكد - بالمثل - أن كل نمط من أنماط قراءة التراث النقدى يندرج فى سياق أوسع، سواء من حيث النظرية الأدبية - النقدية التى يتغذى منها هذا النمط ويغذيها. أو من حيث النظرية الفكرية الكبرى أو

النسق المعرفى الذى تتحرك فيه - وبه - كل من النظرية الأدبية النقدية ونمطها القرائى على السواء.

- ٣ -

إن قراءة التراث النقدى - من هذا المنظور - عملية تاريخية، متكررة ومتغيرة، وذلك من حيث ارتباطها بطرح متجدد لأسئلة أساسية، ثابتة، فى كل مرحلة أدبية أو مدرسة نقدية، ومن حيث ارتباطها - فى الوقت نفسه - بإجابات متغيرة بتغير هذه المراحل والمدارس.

هذا البعد التاريخى لقراءة التراث النقدى يؤكد أن تعدد القراءة محكوم بتعدد الشروط التاريخية وتغيرها من عصر إلى عصر، ومن ثم صفة «النسبية» التى ليس من الضرورى أن تتناقض و«الموضوعية» فى القراءة، (على نحو ما سوف أوضح فى فقرة لاحقة) من حيث ما تدل عليه هذه الصفة من إمكانات محتملة لدلالات النصوص المقروءة، حين تتعدل مراكز الثقل وتتغير علاقات الدوال، ليبرز إمكان دلالى فى «الأمامية» مزيحًا غيره، فى عملية محكومة بشروط تاريخية خاصة بكل عصر من ناحية، وشروط معرفية خاصة بعمليات إنتاج المعرفة وعلاقاتها فى أنساق متشابهة أو متضادة داخل العصر من ناحية ثانية.

وإذ يؤكد هذا البعد تاريخية القراءة فإنه يؤكد معها تاريخية المقروء، وذلك على نحو لا ينفصل معه التراث المقروء عن علاقات متعينة حددته، وعن بشر بأعيانهم صنعوه، داخل علاقاته المتباينة، ومستوياته المغايرة، وعصوره المتعددة، ليؤدوا به وظائف مختلفة، آنية أو متعاقبة من ناحية، متآلفة أو متنافرة من ناحية ثانية. أعنى أن صناعة هذا المقروء (التراث) وصاغته ليسوا مجموعة متحدة، مصمتة، بل مجموعات متباينة، يجمع بينها الائتلاف بقدر ما يفصل بينها الاختلاف، فى حوار متغير الخواص، آنيًا فى عصر واحد، ومتتابعًا فى عصور متعاقبة. وفى الوقت نفسه،

فإن المقروء ليس كتلة مصمتة بدوره أو كيانًا منغلقًا على نفسه، يدور فى فلك من الحضور الآنى، خارج تاريخ صنعه أو (إعادة) تصنيعه، فمستوياته المتعددة والمتعارضة ولحظات انقطاعه التى توازى لحظات اتصاله، آنيًا وتعاقبيًا معًا، تؤكد اتجاهاته المتصارعة ومراحله المتغايرة التى تجعل منه كيانًا متغاير الخواص، من حيث هو محصلة لممارسة إنسانية (إبداعية وتصورية) عبر مراحل تاريخية متعددة، ذات أبعاد اجتماعية وفكرية وسياسية، متباينة ومتعارضة ومتصارعة، يمكن أن تتآلف أو تتنافر مع أبعاد الحاضر ومستوياته المتباينة والمتعارضة والمتصارعة. وذلك من المنظور الذى تتجاوب فيه مغايرة الخواص الملازمة لمستويات التراث المقروء، فى استقلاله التاريخى، مع المغايرة المقابلة الملازمة للحاضر المقروء فى تميزه التاريخى فى الوقت نفسه.

وإذا كان هذا المعنى (للتاريخية) يفرض علينا ضرورة الانتقال - فى دراسة التراث النقدى - من ادعاء «العرض» المحايد إلى صياغة مفهوم عن نسبية القراءة، فإن هذا المعنى نفسه يفرض ضرورة تجاوز منطق «التأريخ» إلى «التاريخ». أقصد تجاوز «العرض» الذى هو حكاية للمقروء، ومحاكاة للتجزؤ الظاهر على مستوى سطحه، بمنطق النقل وليس العقل، وروح التقليد وليس التركيب. وأقصد «التأريخ» من حيث هو دراسة لماض ميت، مصمت، ومن حيث هو سرد أو تحقيب معطيات جامدة، مباشرة، متتابعة أو متناثرة أو متجزئة، على نحو محايد فى الظاهر منحاز فى الباطن، مدع لتقليد العلم مع أنه خلو منه. وذلك فى مقابل «التاريخ»، من حيث هو إنتاج معرفة جديدة بالتراث العام، أو قراءة شاملة مفسرة لأحداثه الاجتماعية والاقتصادية، أو علاقاته الفكرية والسياسية، أو أنظمته المعرفية والأيديولوجية أو مجالاته العلمية والفنية، لا من منظور ما أكده بعض المؤرخين عن «الإيمان بجوهر صلب لحقائق تاريخية، توجد على نحو موضوعى، يستقل عن تفسير المؤرخ(٣٦)»، وإنما من منظور مقابل، يفصل بين التراث ومعرفتنا به، ويقرن شروط إنتاج هذه المعرفة الجديدة بأدوات إنتاجها وعلاقاتها فى عصرها من ناحية، وقدرة هذه الأدوات فى

الحفاظ على استقلال موضوعها المقروء داخل علاقاته الخاصة فى عصره الخاص من ناحية ثانية.

وذلك وضع معرفى يمكن أن يفيد منه قارئ التراث النقدى، فهو مؤرخ آخر يكتب تاريخه «بعينى الحاضر ومن منظور مشاكله»، أى بالأدوات المعرفية لعصره، وداخل علاقاتها، وبأساليبها التى يستعين بها على فهم تراثه فهمًا واقعيًا غير مجرد، أعنى فهمًا يتنزه عن ادعاء نزعة علمية وضعية تفصل التراث المقروء عن وعينا، أو نزعة مثالية ذاتية تفصل التراث المقروء عن عصره. هذا المعنى الذى نتعلمه من «التاريخ» لن يصل أنماط قراءة التراث النقدى بالأنساق الأدبية أو النقدية للقارئ الحديث فحسب بل يجعل من عملية القراءة نفسها جانبًا لا ينفصل عن أنساق معرفية كبرى، تشمل النقد الأدبى وتحتويه، وتجعل من عملية قراءة التراث النقدى جانبًا لا ينفصل عن عملية قراءة التراث بوجه عام، سواء كنا نتحدث عن التراث بمعانيه الخاصة أو العامة.

ولابد من تأكيد أمرين، فى هذا السياق، يتصل أولهما بالوحدة المنهجية التى تنطوى عليها قراءة التراث العام، ويتصل ثانيهما بالعلاقة المتشابكة التى تصل التراث النقدى بغيره من الحقوق المعرفية للتراث العام.

إن فعل قراءة التراث بوجه عام فعل واحد، لا ينفصم من حيث المنظور المنهجى، ولا يختلف فى آلياته أو إجراءاته من حقل معرفى إلى حقل آخر من حقوق التراث، فهو فعل متحد، متكرر الكيفية والتوظيف والأداء، فى كل الحقول التراثية. ومن هنا، فإن الإشكال المعرفى للقراءة يظل إشكالا واحداً فى قراءات متعددة متباينة بتعدد حقول التراث وتباينها، أدبية أو نقدية، فلسفية أو فكرية، اجتماعية أو علمية، ما ظلت علاقة الذات القارئة بموضوعها المقروء واحدة على مستوى الإدراك بغض النظر عن تبدل حقل الموضوع؛ وما ظل حال وجود المقروء واحداً على المستوى الوجودى (الأنطولوجى) الذى يتضافر مع المستوى المعرفى ويتفاعل معه. وبقدر ما تظل

العقالة المعرفية بين القارئ والمقروء متحدة، ويظل الوضع الوجودى (الأنطولوجى) لحال المقروء متحداً نتيجة هذه العلاقة، فإن الآلية التى يقارب بها القارئ المقروء تظل واحدة، سواء كان المقروء نصًا إبداعيًا أو نصًا تصوريًا، وسواء كان النص التصورى ينتمى إلى حقل النقد الأدبى أو حقل التفكير الفلسفى.

قد نقول إن المقروء الإبداعى أكثر انفتاحًا على عملية القراءة من النص التصورى، وإن الرموز اللغوية فى النصوص الإبداعية متعددة الدلالة مقابل الرموز أحادية الدلالة فى النصوص التصورية. وقد اعتدنا أن نميز بين النصوص التصورية من حيث هى نصوص ساكنة دلاليًا، تقرأ نفسها بنفسها، وتعتم على فرضيات جاهزة ومقولات مكشوفة، وتفترض نوعًا من المدآوية فى التقديم، وعلاقة ثابتة أحادية بين الدال والمدلول، كأن هذه النصوص النقيض الفاقع للنصوص الإبداعية المتحركة دلاليًا التى لا تقرأ نفسها بنفسها، وتمتلئ بثغرات الصمت وعلامات الغياب ووفرة الإحالات إلى ما هو خارجها، وتنفر من الفرضيات الجاهزة ولغة الظاهر المحددة، وتحطم أى تقديم مرآوى وتسخر منه، فى علاقاتها المتعددة المراوغة بين الدال والمدلول، حيث يطفو الدال هائمًا بين مدلولات لا تعد ولاتحصى.

وهذا كله يبدو حجاجًا براقًا لأول وهلة، فمن ذا الذى يجرؤ على أن يجعل قصيدة للمتنبى أو ابن عربى مساوية لما يكتبه قدامة بن جعفر أو عبدالقاهر الجرجانى، أو يضع اللغة الشعرية الخاصة بذى الرمة على المستوى نفسه الذى ينظر منه إلى اللغة التصورية الخاصة بحازم القرطاجنى ؟! ولكن مع ذلك كله، فالفارق بين هذه النصوص فارق كمى من منظور الأبعاد الأصولية للقراءة، فكل نص ينطوى - فى النهاية - على مجموعة من اللوازم أو الإشارات أو القرائن التى لا يمكن تجاوزها فى دوائر المعانى الممكنة. وفى الوقت نفسه، يرتبط كل نص - مهما كان - بنسق أو أكثر (على نحو ما سوف يتضح فى فقرة لاحقة من البحث) من الأنساق التى تتجاوب فى تحديد دوائر بعينها لما يمكن وما لا يمكن فهمه من هذا النص. ومن هذا المنظور، فإن الفارق كمى

بين قراءة النص التصورى لقدامة بن جعفر - مثلا - والنص الإبداعى للمتنبى. إنه فارق فى درجة اتساع الدوائر الممكنة - وليست اللانهائية - للمعنى من ناحية، ودرجة التعدد - وليس الإفراد - فى التفسيرمن ناحية ثانية، فهناك الوحدة الأصولية لحدث القراءة فى الحالين، من حيث التتبع الذى يضم العناصر الدلالية اللافتة، فى محاولة اكتشاف عناصر تكوينية للمقروء على مستوى التحليل، أو علاقات نسقية على مستوى التفسير أو مبادئ معيارية على مستوى التقييم الذى ينسرب فى أداء القارئ لمعنى المقروء فى كل الأحوال.

وما أحاول تأكيده أن قراءة كتاب مثل «الموازنة» للآمدى شأنها شأن قراءة كتاب مثل «النجاة» لابن سينا، لا تنفرد بأى إفراد موهوم مقابل تعدد مفترض فى قراءة ديوان المتنبى. ودليل ذلك مبذول فى كل القراءات التى نطقت «موازنة» الآمدى وأدتها، ابتداء من اختلاف قراءة العسكرى (الصناعتين) عن قراءة حازم القرطاجنى (منهج البلغاء) عن قراءة طه إبراهيم (تاريخ النقد) ومحمد مندور (النقد المنهجى) وعبدالقادر القط (مفهوم الشعر) وشوقى ضيف (البلاغة : تطور وتاريخ) واختلاف كل القراءات الأربع الأخيرة اختلاف التضاد مع قراءات شكرى عياد (كتاب أرسطو) وإحسان عباس (تاريخ النقد) وغيرهما. أعنى الاختلاف الذى يضع الآمدى على قمة السلم القيمى للنقد مرة ويهبط به إلى أدنى درجات هذا السلم فى أخرى.

وإذا أضفنا إلى ذلك ثنائية الظاهر والباطن التى يتوهم بعضنا أنها مقصورة على النص الإبداعى مع أنها ملازمة للنص التصورى، لا من حيث «العلم المضنون به على غير أهله» فحسب، بل من حيث صيانة الناقد نفسه «من نوازل المكروه ولواحق المحذور[٣٧]» فى عصره، فيما يقول ابن المقفع فى إشارة تؤكد أن الحكيم بوجه عام (المثقف، المفكر، الناقد الأدبى) لا يفترق عن الأديب من حيث اضطراره إلى المراوغة الكنائية (الاليجورية) التى أوضحها أبو نواس بقوله[٣٨] :

ان فى التعريـــض للعـــا ... قـــل تفســـير البيـــــان

حيث يلازم التعريض الكثير من نصوص التراث النقدى ملازمته نصوص التراث العام (ولنتذكر «كليلة ودمنة» و«حى بن يقظان» على سبيل المثال) نتيجة العلاقة غير المتكافئة بين مؤسسات السلطة من ناحية، والمثقف أو المفكر أو الناقد من ناحية ثانية – أقول : إذا أضفنا ثنائية الظاهر والباطن إلى ما تعلمناه – مؤخراً – من أدوات الإنتاج الجديدة التى أتاحها تقدم المعرفة فى عصرنا لآليات القراءة، فإننا ندرك أن الفارق كما تماماً بين قراءة النص الإبداعى وقراءة النص التصورى، وأن كليهما ينطوى على العلامات الدالة نفسها، وعلى الأبنية اللاواعية الخفية التى تتكشف عن طريق تفسير التحولات والتناقضات ونقاط الصمت.

ولن يؤكد هذا الفهم الوحدة الأصولية لحدث القراءة، ومن ثم اتحاد فعلها فى الحالين، بل يجعلنا نعيد النظر فى ما كان أسلافنا من النقاد العرب يلمحون إليه – دون أن يفلت انتباهنا – على سبيل الإشارة والإيماء، لأسباب دينية واجتماعية وسياسة متعددة، كتلك التى دفعت قدامة بن جعفر – من المنظور السياسى على سبيل المثال – إلى الإشارة الموحية عن مدح «السوقة» من الخارجين على السلطة – من «الصعاليك والحراب والمتلصصة» – «بما يضاهى المذهب الذى يسلكه أهله من الإقدام والفتك والتشمير والجلد والتيقظ والصبر مع التخرق والسماحة وقلة الاكتراث للخطوب الملمة(٣٩)». أضف إلى ذلك ما كان هؤلاء النقاد يضطرون إلى قوله مجازاً لأسباب معرفية، ترتبط ببعض ما أشار إليه صوفى مثل النفرى بقوله(٤٠) : «إذا اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة»، حيث تلتوى وسائل التعبير بالناقد وتنوء بحمله كلما مضى موغلا فى كشوفه، أو تتأبى عليه حين يقسرها على اقتناص الدقائق الرهيفة فى تلك العملية العسيرة التى ينعكس فيها النقد على نفسه، كما نجد عند حازم القرطاجنى مثلا، أو عبد القاهر الذى يلفتنا إلى أهمية التأنى إزاء مجازات النقاد والبلاغيين بقوله الدال(٤١).

إذا تأملت كلام الأولين الذين علموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة، والتصريح أغلب من التلويح. والأمر فى علم الفصاحة بالضد من هذا، فإنك

إذا قرأت ما قاله العلماء فيه وجدت جله أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لا يفطن له إلا من غلغل الفكر وأدق النظر، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى معها على الغامض، ويصل بها إلى الخفى، حتى كأن بسلا حراماً أن تنجلى معانيهم سافرة الأوجه لا نقاب لها، وبادية الصفحة لا حجاب دونها، وحتى كأن الإفصاح بها حرام، وذكرها على سبيل الكناية والتعريض غير سائغ.

وإذا وسعنا الدائرة وعدنا إلى التراث العام، ووصلنا بين النص الإبداعى والنص التصورى، أكدنا وحدة المقروء التصورى، سواء كان منتمياً إلى حقل النقد الأدبى أو حقل التفكير الفلسفى، فإن النتيجة تظل واحدة، فحدث القراءة متحد فى أصوله متغاير فى تجلياته، واحد فى آلياته متعدد فى تطبيقاته.

إن اتحاد الآلية، ومن ثم وحدة المنهج والمنظور والأدوات والإجراءات شىء، والتجليات التطبيقية شىء آخر، فالأمر - هنا - أشبه بالجهاز الواحد المتحد الذى يمارس فعله على مجالات متباينة متعددة، على نحو تغدو معه كل خبرة يصل إليها هذا الجهاز فى مقاربة مجال من المجالات مفيدة فى مقاربة المجال الآخر بالضرورة، تماماً كما تفضى الممارسة المتكررة فى حقول متنوعة إلى شحذ أدوات إنتاج المعرفة المتحدة بتراث متحد فى كل الأحوال.

ولكن الأمر لا يقتصر على الوحدة المنهجية لحدث القراءة فحسب بل يمتد ليشمل وحدة المقروء فى الوقت نفسه. فالتراث ليس مجموعة من الجزر المعرفية المنفصلة، التى لا يلتقى فيها النقد الأدبى والفلسفة، أو الفلسفة والتفسير. إن الحال على الضد من ذلك تماماً، حين نتأمل الحضور التاريخى للتراث النقدى داخل التراث العام، أو حتى الحضور التاريخى لأى حقل آخر، داخل شبكة الحقول الأوسع التى يتكون منها التراث. صحيح أنها حقول مستقلة نسبياً، داخل مجالاتها التاريخية، ولكن نسبتها قرينة حضورها العلائقى المشتبك بحضور غيرها، على نحو يغدو معه حضور التراث النقدى داخل التراث العام أشبه بحضور عروق الرخام التى تنسرب فى المسطح كله، فلا يمكن

فصلها عنه أو انتزاعها منه إلا بتحطيم اللوح أو تشويه هذه العروق. والتراث النقدى لا ينفصل - رغم استقلاله النسبى، أو بسبب استقلاله النسبى - عن غيره من الحقول المعرفية من ناحية، وعن التيارات الفكرية الكبرى التى يدور فى فلكها هو وغيره من الحقول المعرفية من ناحية ثانية.

فى الأولى، هناك الأبعاد العلاقية التى يشتبك فيها النقد الأدبى القديم مع الحقول المعرفية المتعددة التى يتأثر بها وتتأثر به، والتى تجعل من بعض «مفاتيح العلوم» فى التراث العام مفاتيح للتراث النقدى الخاص، على نحو تغدو معه أية محاولة من محاولات «إحصاء العلوم» ناقصة ما لم نضع فى الاعتبار هذا التفاعل الذى يتحول إلى تداخل فى غير حالة. ومن يستطيع أن يفصل النقد الأدبى - فى تراثنا - عن «علوم الأوائل» خاصة الفلسفة ابتداء من المنطق ومروراً بالسياسة المدنية والأخلاق وانتهاء بما بعد الطبيعة، أو يفصل هذا النقد عن العلوم العربية الخالصة فى المجالات اللغوية التى تتضمن النحو والدلالة والعروض، أو يفصل هذا النقد نفسه عن علم الكلام أو العلوم الدينية، حيث تفسير القرآن وشروح الأحاديث والمقدمات الأصولية للفقه. وهناك فضلا عما لم أذكره من علوم الرواية والدراية ما يرد من نقد أدبى، أو يدخل ضمن تصنيفه، فى الآداب الشعبية أو الرسمية، أو فى التأصيل النظرى للفنون الموازية، حيث علاقة الأدب بالموسيقى والغناء (السماع) والنسج والرسم والعمارة. أضف إلى ذلك التفاعل بين النقد الأدبى القديم والتيارات الفكرية الكبرى التى تفاعلت وتحاورت، تضاربت وتصارعت، انتصرت وانهزمت، عبر الحقب التاريخية للتراث، فى أنساق معرفية أساسية ترتبط بالنقل والعقل والحدس والتجريب، من حيث هى أدوات للمعرفة وعلامات على توجهاتها فى الوقت نفسه. وبقدرما كان التراث النقدى مشتبكًا مع هذه التيارات كان منغمسًا فى صراعها، بل كان أداة من أدواته فى غير حالة. ومن ذا الذى يستطيع أن يفصل نصوص الجاحظ والرمانى والقاضى عبدالجبار والزمخشرى عن سياقها الاعتزالى. أو يفصل نصوص قدامة وحازم عن الفلاسفة، داخل السياق العام للعقل. أو يفصل التضاد بين ابن قتيبة والجاحظ

عن التضــاد بين النقل والعقل، حيث لا يقتصر الأمر على اندماج النص فى نسق فكرى أوســع، بل يمتد ليشمل علاقات التشابه والتضاد التى تصل هذا النسق بغيره من الأنساق.

هذا الحضور المتشابك للنقد الأدبى فى التراث، يجعل إشكال قراءته خاصًا وعامًا فى الوقت نفسه، فاستقلاله النسبى يفرض التركيز عليه فى ذاته، من حيث علاقيته الخاصة التى يتميز بها حقله عن غيره من الحقول. وفى الوقت نفسه، فإن أبعاده العلائقية المتشابكة التى تؤكد نسبية استقلاله تفرض التركيز عليه، من حيث علاقته بغيره من الحقول المعرفية والتيارات الفكرية التى ينسرب إليها وتتضمنه على السواء.

هذا الوضع العلائقى لا يتميز به النقد الأدبى وحده، بل تشترك فيه كل الحقول المعرفية للتراث، على نحو يؤكد الوحدة المنهجية للقراءة تأكيده الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء، حيث لا تنفصل ضرورة النظر إلى النصوص المقروءة داخل علاقاتها المتكاملة عن ضرورة النظر إلى التراث كله، من حيث هو بناء لا يقبل التجزؤ، للكل فيه الأولوية على الأجزاء، ولا معنى للأجزاء فيه بعيداً عن العلاقات الكلية للبناء.

وما دامت الوحدة المنهجية للقراءة لا تنفصل عن الوحدة المتكاملة للموضوع المقروء، فإن العلاقة بين أنماط قراءات التراث العام لابد أن تكون علاقة متبادلة، من منظور حقوله المعرفية المتباينة، ومن حيث منتجات المعرفة الجديدة التى تصنعها القراءة فى كل حقل على حدة. وبقدر ما تفيد قراءة التراث النقدى من قراءة التراث الفلسفى فى هذا المجال، فإن قراءة التراث الفلسفى تظل ناقصة ما لم تتكامل مع قراءة التراث النقدى من ناحية، وتدرك حضور هذا التراث المنسرب فى موضوعها من ناحية أخرى. وللأسف، فإن قراءة التراث العام والخاص ظلت – ولاتزال فى الأغلب – تعانى من غياب هذا «المبدأ» الأساسى فى تناول الحقول المعرفية للتراث، حيث يؤدى عزل الحقل إلى نظرة جزئية تعكر سلامة رؤية الحقل نفسه، وتحرم القراءة من زاوية كبرى تسع معها حدقتا العينين فى ا لرؤية، وتقطع ما بين القراءة ومجالات مرجعية مغايرة، يمكن أن تساعد فى اختبار سلامة التفسير والتحقق من معقوليته فى آن.

ومن المفيد - والأمر كذلك - أن نضع قراءة التراث فى علاقة مع بقية قراءات حقول التراث الأخرى، لكى نتعمق فهم الوحدة المنهجية للقراءة والوحدة العلائقية للموضوع المقروء معًا، ونرصد ما يترتب على هاتين الوحدتين المتكاملتين من نتائج إيجابية لا يتوقف تأثيرها على حدود التراث النقدى فى حقله الخاص وحده، بل يتعداه إلى كل الحقول، حيث ينسرب الحضور الكلى لإشكالية التراث فى حياتنا المعاصرة.

- ٤ -

من المؤكد أن القراءات التى قدمها المعاصرون من أمثال زكى نجيب محمود وطيب تيزينى وأدونيس وحسين مروة ومحمد عابد الجابرى وحسن حنفى ومحمد أركون وفهمى جدعان، وغيرهم من قراء التراث الفكرى، كلها إنجازات دالة من حيث مدلولها الذى يتصل بما أحاول تأكيده، وهو وحدة قراءة التراث، من حيث هى فعل متحد فى أصوله المعرفية وإجراءاته المنهجية، فى كل مرة يتشكل فيها حدث من أحداث القرادة، فى كل حقل من الحقول التراثية.

ومن الممكن تصنيف القراءات السابقة فى اتجاهات ثلاثة أولية[٤٢]، من منظور الغاية التى تحرك الأسئلة الأساسية المتضمنة والكيفية التى تتم بها الإجابة عنها :

هناك - أولا - القراءة «الإنتقائية» (زكى نجيب محمود، فهمى جدعان) التى تحاول التوفيق بين «الأصالة» و«المعاصرة»، الماضى والحاضر، لكى «تجتمع ثقافتنا الموروثة مع ثقافة العصر الذى نحياه[٤٣]» حيث يلتزم «تجديد الفكر العربى» الكشف عن «المعقول واللامعقول» فى التراث، وما يتبع ذلك من نفى العناصر السالبة التى لم تعد صالحة للعصر، مقابل الإبقاء على العناصر الموجبة التى يمكن أن نحتكم إليها فى حل مشكلاتنا العاصرة. وذلك من منظور يقوم على التسليم بأن التراث «عمل إنسانى خالص، أو حالة للإنسان بطبعه.. من حيث هو إنسان، عالم، صانع، فاعل[٤٤]»، وأنه لا يتبقى لنا من هذا التراث إلا بعضه، أما بعضه الآخر «فليس علىّ إلا أن أعلقه

أوأن أضعه بين قوسين ناظراً إليه نظرتى إلى أى عنصر أو حدث تاريخى انقضى أو كف عن الوجود الفعلى»(٤٥).

وهناك - ثانيًا - القراءة «التثويرية» التى تهدف إلى تقديم «مشروع رؤية جديدة»، ننتقل بها «من التراث إلى الثورة» (طيب تيزينى) أو «من العقيدة إلى الثورة» (حسن حنفى) أو من «الثابت» الاتباعى إلى «المتحول» الإبداعى (أدونيس) أو من «الضرورة» إلى «الحرية» (حسين مروة)، وذلك عن «طريق إعادة بناء التراث لإعطاء العصر دفعة جديدة نحو التقدم(٤٦)»، لا بهدف فهم العصر «بل تغييره وتطويره والسيطرة عليه(٤٧)». وتلك قراءة «مشتقة من اعتبارات الحاضر»، ومن نتاجه «لا من نتاج الماضى الذى هو زمن التراث(٤٨)».

وهناك - ثالثًا - القراءة «التنويرية» التى تسعى - ابتداء - إلى الكشف عن «تكوين العقل العربى» (محمد عابد الجابرى) أو الكشف عن المستويات «الخطابية» السائدة فى «الفكر العربى» بأبعاده العربية الإسلامية (محمد أركون). وإذا كان الكشف عن تكوين العقل العربى يعنى اكتشاف الأنظمة المعرفية الأساسية التى تنبنى بها «بنية هذا العقل، من حيث ما تنطوى عليه هذا البنية من أنظمة عرفية، أو أنساق المفاهيم والمبادئ والإجراءات التى تعطى لمعرفة هذا العقل بنيته اللاشعورية(٤٩)»، فإن تحديد هذه البنيـة يتم على أساس من زمنها الثقافى الذى لا يخضع لمقاييس الوقت أو التوقيت الطبيعى والسياسى الاجتماعى بل للمقاييس الخاصة المقترنة بإشكاليات(٥٠) هذا العقل وآليات إنتاجه للمعرفة.

وسواء اتفقنا أو اختلفنا مع هذه القراءات - بعضها أو كلها - فى أهدافها وآلياتها، أو حتى فى كيفية تصنيفها، فإن تعددها وكثرتها اللافتة - حين نضم إليها غيرها - من ناحية، وما تتضمنه كثرتها من وحدة إشكالية ملحة، هى إشكالية التراث من ناحية ثانية، وأخيراً ما تقوم عليه هذه القراءات من أصول معرفية، متشابهة أو متضادة، متقاربة أو متباعدة، متوازية أو متقاطعة، كلها دوال تفضى مدلولاتها إلى دلالات كاشفة، لها أهمية خاصة فى السياق المرتبط بقراءة تراثنا النقدى.

ويتصل أول هذه الدلالات بأن أية قراءة للتراث (أدبى، نقدى، فكرى... إلخ) تتم من داخل المجتمع لا من خارجه، وفى لحظة تاريخية بعينها، وأن هذه القراءة (أو القراءات) جانب من الحياة الفكرية لهذا المجتمع ومن ثم الحياة الاجتماعية ككل. وذلك ما تعنيه الإشارة إلى أن إنتاج معرفة جديدة بالتراث المقروء إنما هو حدث يتم بأدوات المعرفة المتاحة فى العصر القارئ وأساليبها وعلاقات إنتاجها التى تتحدد بها المعرفة الشاملة للعصر القارئ من ناحية، ويتحدد تعرفه غيره من ناحية ثانية، فى عملية إنتاج، منسوبة - فى أدواتها وعلاقاتها ودوافعها - إلى العصر القارئ وليس التراث المقروء، فالتراث لا يقرأ نفسه بنفسه أو بأدواته المعرفية، فذلك أشبه - فى استحالته - بتشبيه الشئ بنفسه - كما يقول البلاغيون القدماء.

وبقدر ما تشكل كل قراءة جديدة للتراث إنتاجًا لمعرفة جديدة، فإنها تشكل جانبًا من الحياة الفكرية للمجتمع القارئ، من حيث علاقات إنتاج المعرفة وأدواتها. ومن ثم تشكل جانبًا من الحياة الاجتماعية لهذا المجتمع، خصوصًا فيما تنطوى عليه كل قراءة من أمل ضمنى، أو رغبة (معلنة أو مكتوبة) فى تغيير هذه الحياة، بما تحققه هذه القراءات (أو تحلم أن تحققه) من تقدم، يتناسب وأهميتها وفاعلية الغاية التى تحرك السؤال المضمن : لماذا نقرأ التراث ؟

وتقودنا هذه الدلالة إلى دلالة ثانية، تقترن بالرغبة (المعلنة/ المكبوتة) التى تشكل دافعية القراءة، فى إلحاحها وتواليها وكثرتها وتنوعها وتصارعها، الرغبة التى تجعل من كل قراءة من هذه القراءات تعبيرًا عن أزمة وإحساسًا بها وصياغة لها أو حلا مضمنًا لإشكالها.

ومن منظور هذه الدلالة، فإن المرء لا يمكن أن يتجاهل التلاحق المتصاعد لهذه القراءات بعد العام السابع والستين، وما يدل عليه هذا التلاحق الملحاح من وعى متوتر بأزمة جذرية، قاهرة، تقترن بالشك فى كل شئ، وتدفع إلى إعادة طرح الأسئلةعلى كل شئ، وتلح على ضرورة اكتشاف - أو إعادة قراءة - «الأنا» فى علاقاتها بالمستويات

المتعددة المركبة لثلاثية : الحاضر، الماضى، الآخر. ومن ثَمّ اكتشاف - أو إعادة قراءة - كل واحد من أطراف هذه الثلاثية (بمستوياته المتعددة) فى علاقاته بغيره (بمستويات المقابلة) بحثًا عن المستقبل. وذلك وعى ينسرب فيه الشعور بالدونية الذى يبعثه إدراك التخلف فى حضرة «الآخر» (الغرب الرأسمالى والاشتراكى على السواء) والتبعية له. وفى الوقت نفسه الرغبة الدفينة (المكبوتة/ المقموعة) فى الاستقلال عنه والتميز إزاءه. ويتقابل مع هذا الشعور - فى الوعى نفسه - التضاد العاطفى الذى يربطنا بماضينا، وتراثنا، من حيث هو مصدر قوتنا، أصالتنا، هويتنا التى يعرفنا بها أصحابنا وأعداؤنا ونعرف بها أنفسنا، وفى الوقت نفسه، سد ضعفنا، تبعيتنا، عقالنا الذى يعرقلنا بدل أن يكون قوة دافعة لنا. وذلك تضاد عاطفى تنعكس عليه علاقتنا بالآخر بقدر ما ينعكس هو عليها. وفى الوقت نفسه، ينعكس كلاهما على علاقتنا بالواقع، الحاضر الذى نعيشه، والذى ينسرب فيه الوجود المتصارع للأنا والآخر، والذى يدفعنا إلى الوعى المتوتر بهما وبه فى آن.

بعبارة أخرى، إن إلحاح قراءات التراث (ومن ثَمّ توترها المتصاعد فى التأويل والتوظيف، وتصارع كل قراءة مع غيرها) ينطوى على الوعى بالتراث من حيث هو «إشكالية»، قائمة فى جدل الأنا مع ماضيها وحاضرها ومستقبلها من ناحية، وجدلها مع الآخر الذى يتدخل فى نظرتها إلى حاضرها وماضيها ومستقبلها من ناحية ثانية. وتلك إشكالية تزيد من حدتها وتوترها «الدافعية» التى تتحرك وراء الوعى بها من حيث هى إشكالية، والتى تنطلق من الشعور بتخلف الحاضر، وانكسار اليقين العام، وتخلخل المشروع أو المشاريع الفكرية السائدة، والرغبة المبطنة (المكبوحة، المقموعة) فى الانتقال من مبدأ الضرورة إلى مبدأ الحرية، ومن واقع منهزم إلى واقع منتصر، وما يوازى ذلك - أو يترتب عليه - من تحرك «الذات القومية» من آلية الدفاع إلى آلية التعرف والاكتشاف التى هى آلية «إعادة القراءة» وعلتها الأولى فى الوقت نفسه(٥١)

وبقدر ما تلتقى قراءة التراث النقدى الخاص مع قراءة التراث العام فى «الدافعية» فإنها تلتقى معهما فى «الإشكال» المعرفى، الفكرى، الذى لا يقتصر على النقد الأدبى بل ينسرب إلى بقية عائلة «العلوم الإنسانية» (التاريخ والاجتماع وعلم النفس وعلم اللغة وعلم الإنسان من ناحية، والفلسفة والبلاغة وعلم الجمال من ناحية ثانية) والذى يدفع الذات إلى أن ترتد إلى نفسها، أو تنعكس على نفسها، لتعيد قراءة (أو تعرف) وضعها المعرفى (الأبستمولوجى) فى علاقاتها بموضوعها (بكل المعانى المتعددة التى يمكن أن ينطوى عليها «الموضوع») وما يحول بينها وبين السيطرة عليه أو تملكه، إدراكًا وتوظيفًا وإبداعًا، فى عملية مركبة، تتضمن حركتها الدالة مدلولين، يتصل أولهما بتأكيد نسبية الفعل بعد تخلخل أوهام اليقين الكلى الشامل، وتوالى سقوطها المتكرر منذ العام السابع والستين، ويتصل ثانيهما باسترجاع بعض ما سلب من قدرة الذات على حرية الفعل واختياره، بعد تقلص هيبة ما كان يسجن هذه الذات ويحد من قدرتها على الفعل وحرية اختياره أو مباشرته. وهما مدلولان يسقط كل منهما نفسه على الآخر إسقاطًا تبادليًا، يوقع نسبية الفعل على حرية القارئ، ويوقع حرية القارئ على نسبية الفعل، فى القراءة التى صارت تأويلا وتفسيرًا، اكتشافًا وتعرفًا، إنتاجًا لمعرفة جديدة بالمقروء والقارئ معًا.

والنتيجة الملازمة لذلك أن قراءة التراث (العام أو الخاص) حدث معرفى نسبى، نسبيته قرينة تاريخيته قرينة شروط إنتاج معرفته فى العصر القارئ. ولا مجال - والأمر كذلك - للحديث عن حياد موهوم أو انفصال زائف بين الذات والموضوع، فعندما يكون القارئ بعض المقروء، والموضوع بعض أزمة الذات، فإن القراءة لن تكون بريئة أو محايدة بحال، وقصارى ما نطلبه، وما نستطيع تحقيقه فى الوقت نفسه، هو السعى وراء «موضوعية»، يوازى فيها الحضور النصى للمقروء الحضور المتناص للقارئ (على نحو ما سيتضح تفصيلا فى فقرة لاحقة). أما البراءة أو الحيادة أو الانفصال عن الموضوع، فهى أوهام يدحضها الواقع التجريبى لكل من أشرت إليهم من مجموعات القارئين، وينفيها ما يؤكدونه جميعًا - ضمنًا وصراحة - من أهمية القارئ فى القراءة، بوصفه فاعلا للحدث، ومسهمًا فى تحديد موضوعه.

ولا ينطبق هذا التأكيد على قراءة التراث القومى فحسب بل يتجاوزه إلى قراءة التراث العالمى كله، بالمعنى الذى لا يختلف معه ما يفتتح به فؤاد زكريا - مثلا - قراءته للتراث الأفلاطونى (١٩٧٤) مؤكداً(٥٢) :

> أنا من المؤمنين بأنه لا مفر لنا، عند دراسة مفكر مثل أفلاطون، من أن نتذكر، ونحن نبحثه، أننا نعيش فى القرن العشرين، ونضع نصب أعيننا مختلف مواقف الإنسان المعاصر ونسترشد بها فى محاولة تفسيرنا لموقف الإنسان اليونانى فى ذلك العصر.. فنحن جميعًا نخرج بالنصوص القديمة عن أصولها، ونحن جميعًا نعيد تفسيرها فى ضوء العصر الذى نحيا فيه، أو على الأصح نفسر أنفسنا من خلالها.

عن المغزى الذى يؤكده محمد عابد الجابرى فى قراءاته «الخطاب العربى المعاصر» (١٩٨٢ بقوله جازمًا(٥٣) :

> لا ندعى أننا نقوم بعمل برئ، أى بقراءة لا تسهم فى إنتاج المقروء، فمثل هذه القراءة لا وجود لها، وإذا وجدت فهى النص ذاته بدون قراءة، بل إننا على العكس من ذلك نحاول أن نسهم بوعى وتصميم فى إنتاج مقروئنا.

وفى ذلك ما يوضح دلالة أخرى تؤكد أن الخلاف بين أنماط القراءة، أو مجموعات القارئين، ليس خلافًا مصدره الماضى وحده، أو التراث فى ذاته، وإنما هو خلاف مصدره - إلى جانب الماضى أو التراث - الحاضر القارئ، بشروطه الخاصة فى إنتاج المعرفة، وعلاقات أنساقها ومستويات خطابها، من حيث صراع هذه الأنساق أو مستويات هذا الخطاب، إذا استخدمنا مصطلح الجابرى، أو ما يؤكده من أن «الخطاب العربى المعاصر» سجال مستمر بين اتجاهات متضاربة، تختلف فى «النموذج الأيديولوچى» الذى تستند إليه أو تستوجبه.

ولا تعارض بين اتصاف قراءة التراث بأنها قراءة غير بريئة وحرص كل قراءة على أن تكون موضوعية فى الوقت نفسه، ليس فقط لأن(٥٤) :

> الظاهرة التى نشير إليها هنا سابقة على الموضوعية و متعلقة بطبيعة عقلنا ذاته التى تقضى عليه بأن يتمثل القديم ويهضمه ويحيله إلى عصارة يمكن أن تندمج فى كيانه وتساعد على نموه.

وإنما لأن كل قراءة للتراث (ما ظلت قراءة) لابد أن يتضمن ناتجها بعدين يحددان - معًا - قيمتها التأويلية : بعد يجعل دلالة المقروء دالة فى السياق (الفكرى الاجتماعى السياسى الأدبى) الذى أنتج هذا المقروء، ومتسقة مع أنساقه المعرفية المستقلة، غير متناقضة مع علاقاتها وشروطها. وبعد ثان يجعل من دلالة هذا المقروء - فى الوقت نفسه - دالة فى سياقنا (الفكرى الاجتماعى السياسى الأدبى) وناتجة عن شروط إنتاج المعرفة فيه.

ذلك ما أكده، ضمنًا وصراحة، وعلى سبيل التمثيل فحسب، طيب تيزينى فى كتابه «من التراث إلى الثورة» (١٩٧٦) خصوصًا حين يرفض - فى مفتتح كتابه - «النزعات اللاتاريخية اللاتراثية» - مؤكداً(٥٥) :

> أننا فى الحين الذى نرى فيه أن التراث العربى ينبغى أن يبحث فى ضوء منهجية تراثية ناجعة علميًا وذات أفق اجتماعى تقدمى فى الحدود القصوى من العصر الراهن، فإننا نلح من طرف آخر إلحاحًا مبدئيًا مشدداً على أن هذه المنهجية لا يسعها، إذا توخت المحافظة على علميتها وتقدمها؛ إلا أن تأخذ بعين الاعتبار العميق الحركة الذاتية الداخلية للتراث فى سياقها التراثى الحقيقى، بعيداً عن مواقف القسر والاعتماد والإقحام.

وكذلك يفعل حسين مروة، فى قراءته «النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية» (١٩٧٨) حين يؤكد أن قراءته للتراث(٥٦) .

> تعتمد على موضوعتين : الأولى، كون معرفتنا بالتراث نتاج علم وأيديولوجية معاصرين. الثانية، كون هذه المعرفة رغم انطلاقها من منطق الحاضر. علميًا وأيديولوجيًا، لا تستوعب التراث إلا فى ضوء تاريخيته. أى فى ضو حركته ضمن الزمن التاريخى الذى ينتمى إليه

ويأخذ الجابرى الموقف نفسه فى «نحن والتراث» (١٩٨٢-٨٠) مطوراً له فى ضوء منهج مغاير، مؤكداً أن قراءته معاصرة بمعنيين[٥٧] :

فمن جهة تحرص هذه القراءة على جعل المقروء معاصراً لنفسه على صعيد الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوجى ومن هنا معناه بالنسبة لمحيطه الخاص. ومن جهة أخرى تحاول هذه القراءة أن تجعل المقروء معاصراً لنا ولكن فقط على صعيد الفهم والمعقولية، ومن هنا معناه بالنسبة لنا نحن. إن اضفاء المعقولية على المقروء من طرف القارئ معناه نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارئ، الشئ الذى قد يسمح بتوظيفه من طرف هذا الأخير فى إغناء ذاته أو حتى فى إعادة بنائها. وجعل المقروء معاصراً لنفسه معناه فصله عنا. وجعله معاصراً لنا معناه وصله بنا.

ولكن النصوص الثلاثة السابقة تتضمن دلالتها المتكررة - لو أنعمنا النظر فى أساسها - ثنائية حادة، يتوازى فيها بعدان لافتان، لابد من فحص العلاقة بينهما من حيث هما ثنائية فاعلة فى الأنماط المطروحة، السائدة، من القراءة على مستوى المنهج والإجراء. هذه الثنائية - فى واقع الأمر - إحدى أدوات معرفتنا بالتراث، بل لعلها أهم أداة من أدوات هذه المعرفة. والتسليم غير النقدى بها كالتصديق الساذج بسلامتها. كلاهما يؤدى إلى تثبيت حدث القراءة، من حيث حدوده وإمكاناته، ويفضى إلى عدم تطوير آفاقه.

إن النصوص السابقة - من حيث هى تمثيل لغيرها - تؤكد أن «الموضوعية» فى القراءة رهينة حضور عنصرين متقابلين دائماً، «منهجية.. العصر الراهن» مقابل «الحركة الذاتية الداخلية» للتراث (عند طيب تيزينى)، أو «الأيديولوچية المعاصرة» مقابل «الزمن التاريخى» للتراث (عند مروة)، أو «الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوچى» للتراث فى «محيطه الخاص» مقابل «مجال اهتمام القارئ» المعاصر أو هموم «الفهم والمعقولية المعاصرة» (عند الجابرى). قد تكون العلاقة بين هذين العنصرين المتقابلين غير محددة فى النصوص الثلاثة السابقة، صراحة، غير أنها محددة - ضمناً - بأنها علاقة بين عنصرين فاعلين على المستوى الوجودى

(الأنطولوجى) والمعرفى(الإبستمولوچى) على السواء. ولكن هذا التحديد الضمنى لا يكفى وحده، فعدم اكتماله يمكن أن يوقع فى مزالق ثنائية آلية، تنجذب معها القراءة إلى أحد قطبى الثنائية على نحو عشوائى أو غير واع. إن مجرد الاكتفاء بتأكيد فاعلية كل من عنصرى «أ» و«ب» على حدة لا يحقق كبير فائدة ما لم نحدد طبيعة العلاقة التى تصل فاعلية هذين العنصرين من ناحية، وما يقع فى مجالها من تداخل حتمى من ناحية ثانية، فمن المؤكد أن لكل من هذين العنصرين دائرته التى تتداخل مع دائرة العنصر المقابل فى مستوى أو أكثر، والتى تجعل من حال وجود أحدهما - على المستوى المعرفى والوجودى على السواء - فاعلاً فى وجود الآخر بأكثر من مغزى.

ومعنى ذلك - بعبارة شارحة - أن العلاقة بين العنصر «أ» فى النصوص السابقة (منهجية العصر الراهن / الأيديولوچية المعاصرة / مجال اهتمام الفهم والمعقولية المعاصرة) والعنصر «ب» (الحركة الذاتية الداخلية / الزمن التاريخى / الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الأيديولوچى للتراث) ليست علاقة بين طرفين متقابلين، لكل منهما فاعليته المستقلة عن الآخر، كأنهما راقصان تتقابل حركاتهما وخطواتهما على بعد، دون تداخل فى الخطو أو تعاظل فى الحركة، وإنما هى علاقة بين طرفين يقع بين مجالهما الحركى تداخل على أكثر من مستوى، فهى علاقة تبادلية - بمعنى من المعانى - فى المستوى المعرفى والوجودى على السواء.

وإذا توقفنا عند نص الجابرى، تخصيصًا، لدلالته اللافتة، قلنا إن «المقروء» لايمكن أن يكون معاصراً لنفسه على صعيد «الإشكالية والمحتوى المعرفى والمضمون الإيديولوچى» بعيداً عن «القارئ»، فالقارئ - فى حدث القراءة - له إسهامه فى تحديد هذه «الإشكالية» وتكييف محتواها المعرفى وتأسيس مضمونها الإيديولوچى. وفى الوقت نفسه، فإن مجال اهتمام القارئ ليس مجالاً مستقلاً، منفصلاً، عن المقروء، فهذا «المقروء» يسهم - بمستويات متعددة، وتجليات مباشرة وغير مباشرة - فى «إضفاء المعقولية» على عالم القارئ، لا لمجرد «نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارئ»،

وإنما لأن المقروء منسرب فى عالم القارئ، وحاضر فيه على مستوى مكونات الوعى، من حيث هو طرف فى صنع الإشكالية الخاصة بهذا القارئ، سواء فى محتواها المعرفى أو مضمونها الأيديولوچى. فنحن نتكلم عن قارئ تراثه بعض إشكاليته، ونموذجه الأيديولوچى الحاضر، والخاص، مهما تنوع، غير مستقل عن تراثه.

ولعل أحد جوانب الخصوصية فى ثقافتنا العربية المعاصرة - من حيث علاقتها بالتراث على الأقل - يتمثل، تحديداً فى هذه الصيغة التى تجعل المقروء بعض القارئ، والموضع بعض الذات. فنحن لسنا الأمة الوحيدة التى لها تراث طويل، عريق، فهناك الصين واليابان والهند، وغيرها من الأمم التى لتراثها محور دينى مثل تراثنا، ولكن لعلنا الأمة الوحيدة التى تلتبس علاقتها بتراثها التباس التضاد العاطفى الذى يجعل الفرد مُهَوَّسًا بحب الشئ وكرهه فى آن. وذلك وضع يفرض خصوصيته فى التكييف المعرفى لحدث القراءة، أو التوصيف الأصولى لإنتاج معرفة جديدة بتراثنا نحن وليس تراث غيرنا. ولا يكفى لمواجهة هذه الخصوصية أن نتحدث عن انفصال يقابل اتصالا، أو نتحدث عن جعل المقروء معاصراً لنفسه بفصله عنا، ومعاصراً لنا بوصله بنا، فالمقروء ليس زهر نرد ننقله ما بين لاعبين متقابلين، وإنما هو ماضينا الذى هو بعض حاضرنا.

قد يكون ما يحاول الجابرى أن يقوله - ولم يقله صراحةً - هو أن «المقروء» منفصل عن «القارئ» على المستوى الوجودى (الأنطولوچى) ومتصل به على المستوى المعرفى (الابستمولوچى)، وإن الانفصال الوجودى قرين معاصرة المقروء لنفسه، والاتصال المعرفى قرين معاصرة المقروء لقارئه وتأويله به. ولكن هذه الثنائية المتقابلة - إذا صح تأويلى للجابرى، أو قراءتى له - قرينة الشبه - من حيث المزالق - بثنائية أخرى، شائعة عند بعض دارسى الهرمنيوطيقا[٥٨]، حيث يتم التمييز بين «المعنى» Meaning من حيث هو بعد تاريخى خاص بالمقروء، واقع فى محيطه الخاص، وقرين «المقصد» Intention الثابت لمؤلف هو مرسل رسالة، وذلك مقابل

«الدلالة» Significance من حيث هى بعد خاص بالقارئ نفسه، ونتاج لكيفية استقباله لمعنى هذا المقروء، وإعادة إنتاجه إياه، أو توظيفه له، فى مجال اهتمام القارئ، حيث يتحقق مغزى ما أشار إليه الجابرى من أن «إضفاء المعقولية» على المقروء معناه «نقل المقروء إلى مجال اهتمام القارئ» ومن ثَمّ توظيفه من طرف هذا الأخير «فى إغناء ذاته أو حتى فى إعادة بنائها».

هذه الثنائية الأخيرة يلزم عنها - لتوضيح مزالقها توضيحًا عمليًا - ضرورة افتراض «معنى» ثابت، واحد، منفصل، تتضمنه «نظرية النظم» - مثلا - فى كتاب «دلائل الاعجاز». هذا المعنى اكتمل فى القرن الخامس للهجرة، حسب «مقصد» صاحبه، المؤلف، الأشعرى، المهتم بإعجاز القرآن، من حيث دلائل هذا الاعجاز أو أسرار بلاغته، والذى يرسل - خلال كتابه - الرسالة نفسها، الثابتة، المتكررة، التى لا تتبدل أو تتحول أو تتغير إلى الآن. وهناك - فى المقابل - «دلالة» هذا المعنى أو «دلالاته» أو حتى «دلائله» من حيث هى نتاج القراء اللاحقين، الرازى أو السكاكى أو يحيى بن حمزة العلوى أو القزوينى أو محمد عبده أو على عبدالرازق أو محمد مندور أو شكرى عياد أو كمال أبو ديب أو حمادى صمود... إلخ، وهى «دلالات» تتقابل ومعناها تقابل الجمع المتغير والإفراد الثابت، أو تقابل التفسيرات المتعددة والمفسرالواحد، أو المظاهر المتغيرة والحقيقة الثابتة، لو شئنا الإلماح إلى الثنائية الأفلاطونية التى تنطوى عليها هذه الثنائية، ففى كل الأحول يظل العنى مطلقًا، متعاليًا، معزوا حتى عن شروط صنعه، ناهيك عن شروط استقباله أو إعادة إنتاجه.

- ٥ -

والحق أن ثنائية القارئ/ المقروء تظل آلية ما لم نكشف عن المنطقة الغامضة التى يتداخل فيها حضور كليهما. ويبدو أن هذا الكشف لن يتضح إلا بالعودة الفاحصة إلى النموذج التصورى الذى يتضمن هذين العنصرين داخل حزمة من العلاقات التى تكشف عن تداخل مجالهما المعرفى.

إن حدث القراءة – من حيث هو عملية معرفية / اتصالية – يتضمن عنصرين حقًا، هما : القارئ والمقروء. أما القارئ فهو «فاعل» له حضوره الممتد في شبكة معقدة من العلاقات القائمة في تاريخ معين. إنه قارئ يقرأ «في التاريخ» وبالتاريخ، ومن أجل التاريخ[٥٩] » – إذا صح استخدام هذه العبارة المقتبسة. ولأنه كذلك، فهو يباشر قراءته وهو منطو سلفا على أنساق معرفية، قبلية، سابقة على حدث القراءة، تسهم في تكييف فهمه لمعنى المقروء أو أدائه له. والمقروء – بدوره – له حضوره الممتد في شبكة مقابلة، وينتمي إلى نسق معرفي من أنساق تاريخ صنعه، ويشير إلى علاقته بهذا النسق كما يشير المدلول إلى داله.

هذه الأنساق المعرفية التي تتوسط ما بين القارئ والمقروء وتحيط بهما، هي العنصر الذي لابدأن نلتفت إليه، من حيث ما يقوم به من دور حاسم، مزدوج، في حدث القراءة، فهو – من ناحية – يكشف عن الفاعلية المتبادلة لكل من القارئ والمقروء، ويكشف – من ناحية ثانية – عن القواعد الضمنية التي تتحكم في توجيه حدث القراءة.

إن لهذه الأنساق – أولا – دوراً شبيهًا بالدور الذي يعزوه بياجيه Jean Piaget – إلى كل من عمليتي «المواءمة» Accommodation و«التمثل» Assimilation في فعل الإدراك[٦٠]، خصوصًا حين يذهب بياجيه إلى أن النفس مزودة بمخططات Schemes خاصة، مبذولة لها قبل فعل الإدراك وأنها – أي النفس – عندما تواجه موقفًا من المواقف فإنها تستجيب إليه بتكييف مخططاتها السابقة مع الموضوعات الجديدة لهذا الموقف (وتلك هي المواءمة) في الوقت الذي تتكيف فيه الموضوعات الجديدة للموقف مع المخططات القديمة السابقة (وذلك هو التمثل)[٦١].

وفاعلية الأنساق شبيهة بالفاعلية المتبادلة للمواءمة والتكيف من زاوية العملية التي تتكيف فيها الأنساق (القبلية) السابقة للقارئ لتتلاءم مع الأنساق الموازية

الخاصة بالمقروء، فى الوقت الذى تتكيف فيه الأنساق الخاصة بالمقروء لتتمثل الأنساق الخاصة بالقارئ، فى فاعلية متبادلة يتعدل بها كلا الطرفين على السواء، وبكيفية يغدو معها المعنى الناتج عن حدث القراءة معنى مركبًا ناتجًا عن تفاعل طرفين، وليس إسقاطًا من أحدهما على الآخر، أو استعادة من أحدهما للآخر.

ومن هذه الزاوية الخاصة بالمعنى، فإن التفاعل بين الطرفين تفاعل بين أبنية، أو منظومات من القواعد الضمنية التى تنطوى عليها كل من أنساق القارئ والمقروء، فهو تفاعل بين محركات قرائية أو موجهات أدائية، تحدد للقارئ ما يمكن أن يقرأه فى المقروء وتُوَجِّهَه إليه، فى الوقت الذى تحدد ما يمكن أن ينقرئ من المقروء وتدل عليه.

وإذا كان بعض المعاصرين يتحدث مجازًا - استنادًا إلى تشومسكى Noam chomsky - عن القدرة الأدبية، من حيث هى نسق كامن من القواعد أو المعايير التى تتحكم فى ممارسة قراءة الأدب وتوجه سلوكها(٦٢)، فإننا يمكن أن نتحدث - بالمجاز نفسه - عن قدرة مزدوجة، للأنساق التى يندرج فيها كل من القارئ والمقروء، حيث تغدو قدرة القارئ قرينة النسق المعرفى الذى يتحول إلى برنامج اتصالى فى حدث القراءة، يمارس القارى بهديه القراءة إرسالا واستقبالا، على نحويجعل الخلافات الأدائية، فى قراءة هذا القارئ نفسه أو غيره، محصورة فى إطار عدد من الاحتمالات الممكنة التى لا يمكن تجاوزها إلا بتجاوز الحدود القصوى للقدرة القرائية للنسق المعرفى نفسه. أما القدرة الثانية، قدرة المقروء، فهى برنامج مقابل، يتحكم فى - بقدر ما يتضمن - الحدود القصوى لإمكانات استجابة المقروء إلى «الانقراء» إرسالاً واستقبالاً على السواء، من حيث ما يمكن وما لا يمكن أن يرسله المقروء من إشارات دالة تلفت الانتباه إلى ذاتها أكثر من سواها، ومن حيث ما يمكن - وما لا يمكن - أن يستقبله المقروء من إشارات دالة ترد إليه من النسق المعرفى الخاص بالقارئ.

وليس من الضرورى - أو اللازم - أن يكون المعنى الناتج عن الفاعلية المتبادلة لهذه القدرة المزدوجة (أو القدرتين) هو هو فى كل قراءة، لأن العلاقات بين العناصر

التى ينبنى بها الحدث ليست علاقات ثابتة جامدة، وإنما هى علاقات متغيرة، محكومة بتغير الوظائف من ناحية، وتبدل أنساق القارئ/ المقروء من ناحية ثانية، فذلك هو البعد الذى ينسرب منه التاريخ إلى حدث القراءة، وتدلف منه الأيديولوچيا الشخصية للقارئ (ولماذا لا نضيف : وبصماته الفردية؟) لتكون فاعلاً من الفواعل المتضمنة فى نسقه الخاص.

ومن المهم أن نلاحظ أن العلاقة المتفاعلة بين أنساق القارئ / المقروء ليست علاقة بين طرفين متضادين معرفيًا أو متدابرين زمنيًا بالضرورة، فالتضاد لا علاقة له بآلية التفاعل، والزمن المجرد وعاء محايد، فضلا عن أن الأنساق المعرفية لكل من القارئ والمقروء يمكن أن تتجاور أو تتقابل أو تتشابه أو تتضاد أو تتماثل، على المستوى الآنى للزمن التاريخى الواحد، أو على المستوى المتعاقب لأزمان تاريخية مختلفة. وذلك من الزاوية التى عطفت حازما القرطاجنى (القرن السابع الهجرى) على كتابات ابن سينا (القرن الخامس الهجرى) وقاربت ما بينه ومنطوقها فى نسق معرفى متحد، قطبه العقل ومداره البرهان، وباعدت ما بين ابن الأثير (فى القرن نفسه) وكتابات الفيلسوف نفسه تباعد «النقل» عن «العقل». وشبيه بذلك ما عطف قراءات طه إبراهيم ومحمد مندور وعبدالقادر القط وشوقى ضيف على «الموازنة» للآمدى، وباعد ما بين هذه «الموازنة» نفسها وشكرى عياد وإحسان عباس وكاتب هذه السطور، فى الوقت الذى قارب ما بينهم جميعًا ونقيض «الموازنة» - «منهاج البلغاء» - فى منطقة تتجاور فيها الأنساق المعرفية «النقلية» و«الفردية» تجاور الذوق اللامعلل والنزعة الفردية فى الفكر، فى الحالة الأولى، وتجاور العقلانية الصارمة فى الفهم والتفسير مع تجاوز النزعة الفردية فى الحالة الثانية.

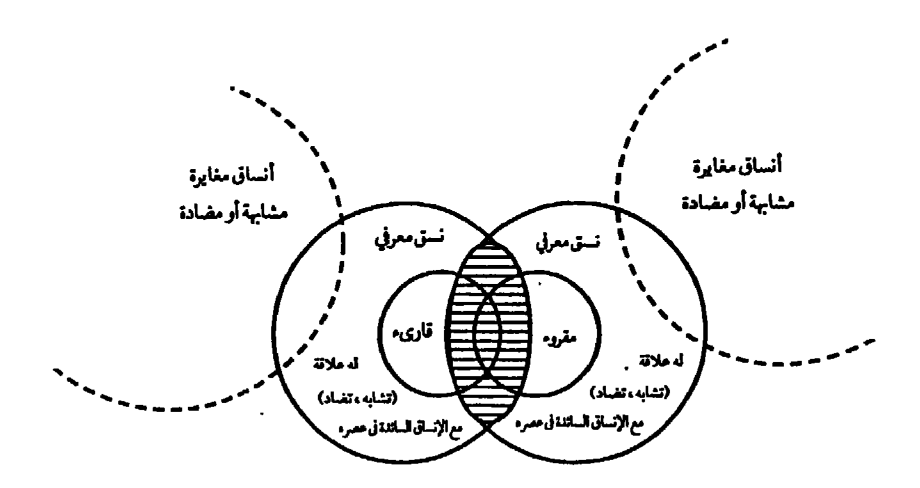
ولكن أيًا كانت العلاقة بين الأنساق المعرفية، فى حدث القراءة، من منظور القارئ أو المقروء، فإن هذه العلاقة تظل - دائمًا - علاقة تجاوب وتفاعل. هذا التفاعل والتجاوب فى ذاته يعنى أن هناك داخل حدث القراءة، دومًا، ما يصله بخارجه، وأن

هذا الحدث ليس بنية منعزلة، مغلقة، مكتفية بنفسها، وإنما هو بنية مفتوحة، عناصرها الداخلية ممتدة إلى خارجها، حيث الأنساق المعرفية الأوسع التى يتحرك فيها المقروء، أو نص عبدالقاهر «الأشعرى» - إذا لجأنا إلى مثال «نظرية النظم» - مرتبطًا بإشكالية العقل والنقل من ناحية، وثلاثية القول والقائل والمقول (له أو فيه أو عنه) من ناحية ثانية، على مستويات المعرفة الدينية الاجتماعية السياسية الأدبية والبلاغية من ناحية ثالثة. وذلك فى مقابل أنساق أوسع، مغايرة، يتحرك منها وبها القارئ المعاصر، سواء كان هذا القارئ محمد مندور بليبراليته الديمقراطية وتعبيريته النقدية، أو غيره من النقاد على اختلاف مشاربهم.

قد نعرّف هذه الأنساق المعرفية بوصفها أنظمة كبرى، هى «أبنية لا شعورية للثقافة» (كما يفعل الجابرى)[٦٣]، أو «تجاربها المضمنة» (كما يفعل رولان بارت Rolan Barthes وفوكو Michel Foucault قبله)، أو «تنظيمات متراتبة كامنة لمجموعات أنظمة الثقافة» (كما يفعل جريماس Greimas)[٦٤]. ولكنى أوثر أن أفهم هذه الأنساق بوصفها «رؤى» للعالم، بمعنى أن كل نسق هو «رؤية» للعالم، أى مجموعة مترابطة من أبنية المقولات التى تحكم الوعى الجماعى للمجموعات القارئة المستقبلة للنص، والوعى الجماعى للمجموعات المنتجة له، والتى تتحكم فى قدراتهم القرائية أو الإنتاجية وتوجهها[٦٥].

ولكن هذه الأنساق - فى كل الأحوال - شفرات شارحة (أ) مزدوجة الحضور والغياب (ب) متبادلة الفعل والتأثير. أعنى - أولا - أن ما هو حاضر فى النص المقروء لابن المعتز - على سبيل المثال - يشير إلى ما هو غائب عنه، على مستوى التشابه الذى يصل النص بنسقه الأوسع، حيث رؤية محددة للعالم، هى الرؤية النقلية التى كانت تصل ابن المعتز بفكر الحنابلة[٦٦]، وعلى مستوى التضاد الذى يصل نسق الرؤية بأنساق معارضة، حيث العقل الكلامى (المعتزلة) والبرهانى (الفلاسفة). وقل الشئ نفسه عن أى قراءة - فى عصرنا - لابن المعتز، حيث تتناص القراءة تناص السلب والإيجاب مع الأنساق المضادة أو المتشابهة لقراءات أخرى معاصرة أو سابقة.

وأعنى - ثانيا - أن الفاعلية المتجاوبة لكل من القارئ والمقروء - داخل أنساقهما - تتداخل فى مجال معرفى تداخل التوسط الذى يجمع بينهما على النحو التالى :



حيث يتولد من هذا التوسط، وفى داخل علاقاته، معنى هو من إنتاج القارئ والمقروء معًا، وينتسب إليهما على المستوى الوجودى (الأنطولوچى) والمعرفى (الأبستمولوچى) فى آن.

هذا التخطيط يجعلنا ننظر - أولاً - إلى العناصر التكوينية لحدث القراءة بوصفها عناصر فى بناء لا ينفصل فيه جزء عن كل، ولا يكتسب فيه الجزء دالته إلا داخل علاقات أوسع للبناء. وبقدر ما يساعدنا ذلك على تأكيد الوجود العلائقى للعناصر التكوينية لحدث القراءة (الذات القارئة، الموضوع المقروء، الأنساق المعرفية التى تتوسط بينهما وتحتويهما معًا) فإن هذا الوجود - بدوره - يؤكد أن المعنى الناتج عن القراءة هو معنى يتولد عن هذه العناصر مجتمعة، ومحصلة لتفاعل علاقاتها جميعًا وليس إفرادًا. ومن ثَمَّ فهو معنى تاريخى، نسبى، لا يتسم بالثبات أو الإطلاق، لأن صنعه وتشكله رهين بتشكل «حدث» متعين، تتفاعل فيه أنساق متعينة، يصنعها بشر يعيشون علاقات متغيرة غير ثابتة.

ويساعدنا التخطيط السابق - ثانيًا - على توضيح طبيعة الشبكة العلائقية التى يندرج فيها نسق القارئ والمقروء، كل على حدة، من حيث صلة كل منهما بأنساق متشابهة أو متضادة، فاعلة على مستوى الحضور والغياب، فى الأفق التاريخى الخاص بكل منهما. فى حالة المقروء، هناك - من ناحية - علاقة الحضور اللافتة، حيث تشير نصوص ابن المعتز - على سبيل المثال المتكرر - إلى هذه العلاقة وتنطقها، حين تنص صراحة على ما يشبهها أو يماثلها أو يقاربها داخل النسق المعرفى نفسه من كتابات أهل النقل والشعراء القدماء، أو حيث تشير نصوص ابن المعتز - بالطريقة نفسها - إلى ما يناقضها ويعارضها أو ينافرها، فى الأنساق المعرفية المضادة، حيث كتابات أهل العقل والشعراء «المحدثون». وهناك - من ناحية ثانية - علاقة الغياب اللافتة بالمثل، حيث تشير النصوص الحاضرة - فى كتابات ابن المعتز نفسه - إلى نصوص أخرى غائبة، مشابهة أو مضادة، من النسق نفسه أو من نقائضه، على نحو لايكتمل معه فهم الحاضر فى النص المقروء إلا بوصله بقرينه الغائب الذى يحدده، ويكشف عن دلالته، من منظور التشابه أو التضاد. وقل الشئ نفسه عن حالة القارئ، فالأمر واحد من حيث فاعلية الشبكة العلائقية التى يندرج فيها كل منهما على حدة، والتى تسهم فى تحديد دور كل منهما فى عملية القراءة.

ويساعدنا التخطيط نفسه - ثالثًا - من حيث ما ينطوى عليه من إمكانات على نفى الثنائية الآلية، بما يوضحه من تداخل بين دائرتى القارئ، والمقروء، على نحو لا يجعل من طرفى الثنائية متقابلين تقابل الموازاة المنفصلة، بل يجعلهما متصلين اتصال التوسط الذى يمثله حدث القراءة نفسه، من حيث هو حدث يتوسط - على المستوى المعرفى والوجودى - ما بين دائرتى القارئ والمقروء اللتين تحيطان به وتنسربان فيه، حين يصل بينهما - الحدث - فى لحظة القراءة التى تلتقى فيها الذات والموضوع، الماضى والحاضر، علاقات الحضور وعلاقات الغياب.

ويتضح هذا البعد حين نضع فى الاعتبار أن التداخل الذى افترضه واقعًا بين القارئ والمقروء، خلال التوسط الذى يحققه حدث القراءة. إنما هو تداخل نابع من

خصوصية العلاقة بين الثقافة العربية المعاصرة وتراثها، أو بين القارئ العربى المعاصر وماضيه، وهى خصوصية لا تجعل من التراث المقروء بعض أزمة القارئ المعاصر وإشكاليته من حيث العِلّية فحسب بل تجعل من هذا التراث (الأزمة) بعض مكونات وعى القارئ، من حيث حضوره المعرفى أو تأثيره الإشكالى فى الوقت نفسه. وإذا كان ذلك يعنى أن حال وجود التراث النقدى، فى لحظة القراءة، حال يتوسط ما بين تاريخه الصانع وتاريخ قارئه الذى يظل منطويًا على المصنوع بمعنى من المعانى، حتى وهو يعيد صنعه أو يقوم بإنتاج معرفة جديدة به داخل حدث القراءة فإنه يعنى أن لهذا التراث - فى لحظة القراءة - حضوراً مزدوجًا، ينطوى على مفارقة تميزه على المستوى الوجودى (الأنطولوچى) والمعرفى (الأبستمولوچى) معًا.

إن هذا التراث، من حيث توسط حال وجوده، فى لحظة القراءة، داخل فى تكوين وعى قارئه ومستقل عنه فى آن، فهو معرفيًا داخل شعور هذا القارئ وخارجه معًا، ومن ثم فهو - وجوديًا (انطولوچيا) - واقع «هنا» فيما يقرأه هذا القارئ «الآن»، وواقع «هناك» فى ماضيه الخاص فى وقت واحد، خلال حدث القراءة الذى يتوسط ما بين الذات والموضوع، الماضى والحاضر، ويصلهما معًا، فى لحظة واحدة، كأنها «مرج البحرين يلتقيان».

بعبارة أخرى، إن هذا التراث خارج تكوين وعى قارئه من حيث هو إنجاز إنسانى له شروطه التاريخية، وأنساقه المستقلة، فى الماضى الذى عاش فيه الجاحظ وابن المعتز أو الآمدى وعبدالقاهر، مندرجين فى علاقات، وفاعلين فى سياقات، ومنفعلين بأنساق ومعبرين عن صراعات، ومتناصين مع كتابات مؤلفين معاصرين لهم وسابقين عليهم. وهو - أى التراث - داخل فى تكوين وعى قارئه، من حيث ما ينسرب منه فى التكوين النقدى لهذا القارئ، ولا يزال يؤثر فى بناء قيمه فى تذق الأدب، ويحكم تصوره لحدوده ومهامه وأدواته ومعاييره، سلبًا وإيجابًا، بالمعنى الذى يجعل من نصوص الجاحظ والآمدى وعبدالقاهر وحازم بعض حضورى النصى، أو بعض مكونات الوعى النقدى عندى، أو - على الأقل - لا شعورى النقدى، من حيث إنى - بمعنى

من المعانى - تمثلتهم وتعلمتهم كما تمثلت وتعلمت هذه اللغة التى استخدمها وأكتب بها، فأنا أتوسل ببعض قواعدهم ومعاييرهم التى تنسرب فى إطارى المرجعى للقيمة الأدبية، شعرت بذلك أو لم أشعر، فأنا داخل فى علاقات تناص معهم شئت أو أبيت.

هذا التناص الذى يصل بينى وبين تراثى، سلبًا وإيجابًا، يتفجر فاعلاً فى تلك اللحظة المعرفية التى ينطوى عليها حدث القراءة، على نحو يجعل من قراءتى للتراث - فى جانب منها - قراءة لبعض مكونات وعيى النقدى، بالمعنى الذى تنعكس معه الأنا على نفسها لتتأمل ذاتها فى آخر هو غيرها وبعض مكوناتها معًا، فى هذه اللحظة المعرفية التى يسهم فيها طرفان، ويتغير بها هذان الطرفان، عندما يتصلان الوصل الذى يؤكد أننى أنتج معرفة جديدة بنفسى حين أنتج معرفة جديدة بتراثى، وأقرأ تاريخية تراثى فى الوقت الذى أقرأ تاريخى، كأنى القارئ المقروء بالمعنى نفسه الذى يصدق على تراثى.

هذه اللحظة المعرفية التى هى لحظة التوسط - فى حدث القراءة - تنطوى على مجموعة من المستويات العلائقية التى يتجاوب حضورها الآنى التجاوب المتفاعل الذى لا ينقسم أو ينفصل إلا على سبيل التجريد المحض أوالتوضيح الخالص. هناك - أولا - مستوى علاقة القارئ بما يتناص معه من تراثه المقروء، حيث الحضور الآنى لهذا المقروء فى وعى القارئ، بوصفه حضوراً مقترنًا بالشعور. وهناك - ثانيًا - علاقة هذا القارئ (المتصل بتراثه المنسرب فى وعيه) بالأنساق المعرفية فى عصر القراءة، أى بأدوات إنتاجها للمعرفة وعلاقاتها. وهناك - ثالثًا - علاقة المقروء نفسه بنسقه فى عصر إنتاجه، من حيث ما يتضمنه من حضور خاص بتاريخ وأدوات انتاج المقروء وليس القارئ. وهناك - رابعًا - علاقة المقروء، فى نسقه، بغيره من الأنساق المعاصرة أو السابقة أو اللاحقة (بما فيها أنساق القارئ نفسه).

وإذا كان المستوى الأول هو المستوى الفاعل فى تصفية وعى القارئ المثقل بتراثه، حيث لا يتم تعرف الشبيه والنقيض فى الزمان الخارجى للمقروء بل الزمان

النفسى (الداخلى) للقارئ، فإن فعل هذا المستوى لا ينفصل عن فاعلية المستوى الثانى الذى ينطوى على أدوات إنتاج المعرفة فى عصر القارئ، أو عن فاعلية المستوى الثالث حيث حضور علاقات المعرفة فى عصر المقروء. وفى الوقت نفسه، فإنه إذا كان المستوى الأول يتجاوب مع الأخير فى وصل القارئ بالمقروء خلال التوسط الذى يحققه حدث القراءة، داخليًا وخارجيًا معًا، فإن المستويين الثانى والثالث يكيّفان اللحظة المعرفية للحدث، ويضبطان توازن الأبعاد الذاتية والموضوعية، فى تلك اللحظة التى لا تعرف الانقسام أوالانفصال بين مستوياتها الآنية، على نحو لا تغدو معه «نسبية» القراءة متعارضة مع «موضوعيتها» بل تغدو «الموضوعية» و«النسبية» معًا وجهين لصفة واحدة هى «التاريخية» الملازمة لهذه اللحظة.

- ٦ -

إذا كان حدث القراءة يتضمن عناصر ثلاثة أساسية (القارئ، المقروء، الأنساق المعرفية التى تصل بينهما وتحيط بهما) تندرج فى علاقات تنسج خصوصية الحدث نفسه، فإن اتصاف القراءة الناتجة عن هذا الحدث بالموضوعية رهين الحضور الفاعل لهذه العناصر فى علاقاتها المتكامة، وفى الوقت نفسه فإن غياب هذه الصفة، ومن ثم اتصاف القراءة بصفات مغايرة أو مقابلة رهين غياب أحد هذه العناصر، أو بعض جوانبه، أو تقليص علاقته المتكاملة أو حذفها، أو التضخيم البالغ لحضوره على حساب غيره.

ومن الممكن فى بحث أكثر اتساعًا تفصيل أنماط القراءة وتصنيفها تصنيفًا استقصائيًا، على أساس من تركيز كل نمط على عنصر أو آخر من عناصر حدث القراءة، وما يترتب على هذا التركيز من اختلال العلاقات البنائية للحدث، وما يمكن أن يؤديه هذا التركيز من وظيفة أو وظائف مرتبطة بعصر القراءة. وعندئذ، يمكن أن نميز بين القراءة «الذاتية» و «الأيديولوچية» من محور القارئ وأنساقه، حيث تصدر

الأولى عن الأيديولوجية الشخصية للقارئ وتصدر الثانية عن أيديولوجيته العامة؛ أو نميز بين القراءة «الجزئية» و«المركزية» من محور المقروء في علاقته بنسقه المعرفي، حيث تركز الأولى على المقروء منعزلاً عن علاقاته المعرفية، بوصفه تجمعًا لدوال متجاورة، وتركز الثانية على المقروء في علاقاته ولكن من منظور مركز واحد ثابت، هو نواة التفسير وقطبه؛ أو بين القراءة «التقليدية» و «التعويضية»، من منظور تداخل الأنساق التي تصل بين القارئ والمقروء وتفصل بينهما، فيما يمكن أن نسميه «المتوسطات القرائية» حيث تنطلق القراءة الأولى من الوقوع في أسر القراءات السابقة، والمحاكاة - الشعورية أو اللاشعورية - لإشكاليتها ومنظورها، بينما تنطلق القراءة الثانية - «التعويضية» - من الإحساس المتضاد بالحضور الأدبي النقدي للآخر (الغربي) ووطأته التي تغذي الشعور بالدونية.

لكن استقصاء هذه الأنماط أمر ينهض به بحث آخر، والتفصيل فيها يخرج عن حدود البحث الحالي ويتجاوز أهدافه من حيث هو مقدمات منهجية وليس وصفًا متقصيًا لما هو قائم. ومع ذلك فمن المفيد الإشارة إلى بعض ما يكمن وراء هذه الأنماط مما له دلالة في سياق المقدمات المنهجية لهذا البحث، ويكشف عن معنى ما تطرحه هذه المقدمات من تحديد لصفة «الموضوعية».

وهنا، تواجهنا نزعتان تنطوي عليهما قراءة التراث ونراهما شائعتين في عدد لافت من القراءات المؤثرة. وهما نزعتان تشد كل منهما لحظة القراءة إلى أقصى طرف لقطبي الحدث المتقابلين، وذلك بقصد أن تصبح القراءة - مع النزعة الأولى - وصفًا محايداً لدائرة المقروء في عزلة تفصله عن القارئ، وتصبح القراءة - مع النزعة الثانية - توظيفًا عصريًا للتراث، ليسكن حاضر القارئ ويصبح بعض أقنعته أو أرديته. وذلك في عملية تأويلية، يختل معها حدث القراءة، وينتعش معها الحضور الفاعل للقارئ مع النزعة الثانية والوجود التاريخي الفاعل لدائرة المقروء مع النزعة الأولى، ويغيب حضور الدور الفاعل للأنساق المعرفية التي تحيط بالقارئ والمقروء وتتوسط بينهما في الحالين.

وبقدر ما يصبح تحديد حال التراث نفسه، على المستوى الأنطولوچى، فى هاتين النزعتين مرهونًا بمنظور القراءة وهدفها، فإن هذا «الحال» يقع أنطولوچيًا على قطبين، متنافرين، حديين، ينتسب فى أقصى أولهما إلى ماض منعزل عن الحاضر، وإلى مقروء منفصل عن قارئه، معلقًا بين قوسين فى الزمن الماضى، كأى حدث تاريخى انقضى أو كف عن الوجود. وينتسب فى أقصى ثانيهما إلى حاضر ملتبس بمشكلات قُرّاء التراث، وفى وعيهم المعاصر، كأى مخزون نفسى يحرك الجماهير، فى «الآن» الذى يسقط نفسه على «ما كان» «كأنه ماضٍ متحرك» أو «حاضر معاش(٦٧)».

وعادة ما تتسلح النزعة الأولى بخطاب يبرر نفسه بأنه سعى وراء «تاريخ صرف، وبحث عن الموضوعية، واقتصار على الوصف الوقائعى المحايد. هذه النزعة نجد أرقى صورها فى قراءة شكرى عياد عن أثر كتاب أرسطو فى التراث النقدى، كما نراها متناثرة فى كثير من كتب تأريخ النقد اللاحقة التى تزعم الحياد والاقتصار على الوصف التاريخى، حيث تتحرك القراءة من منطق التسليم بإمكان قيام تاريخ أدبى أو تاريخ للنقد «يخلص لفهم الماضى لا للحكم عليه»، ومن التسليم الضمنى بإمكان أن يحاكى التاريخ الأدبى «العلم الطبيعى»، من حيث نفى «الحكم» الذى «يعتمد على مقررات سابقة خلقية أو دينية أو أدبية أو فنية»، وإثبات الحكم الذى «لايستند إلى معيار غير التاريخ نفسه، غير التطور الذى يرقب التاريخ مجراه(٦٨)». أضف إلى ذلك التسليم بإمكان قيام «تاريخ صرف»، محايد، يقوم بتسجيل «الظواهر الأدبية» على أنها «موجودات طبيعية» لها قوانين نشأتها وتطورها وانحدارها، المستقلة عمّن يرصدها أو يقوم بتسجيلها.

من المؤكد أن هذه النزعة - فى صيغتها البارعة التى تنطقها مقدمة قراءة شكرى عياد - كانت انقطاعًا معرفيًا إيجابيًا عن نمطين سابقين، سائدين، من القراءة : القراءة الإسقاطية التى سادت عند الجيل الليبرالى من أمثال طه حسين وطه إبراهيم ومندور وغيرهم، والقراءة الاستعادية القديمة الموروثة عن عصر الإحياء، حيث التسليم بأن

القارئ «ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه ويسير فى ضوئه». ولولا هذا الانقطاع ما كان يمكن كشف قصور هاتين القراءتين السابقتين، فى حدودهما الضيقة وتجلياتهما المتكررة، ومن ثَمّ تجاوزهما والمضى إلى آفاق أكثر رحابة وشمولاً من ناحية، وأكثر موضوعية من ناحية ثانية. ولكن هذه الصيغة فى اندفاعها المضاد لما يسبقها ويعاصرها، ومن حيث هى رد فعل ينطوى على عناصر خطابية مضمنة، مكتومة ومكبوتة، مضت لا شعوريًا - على الأقل - إلى أقصى الطرف المقابل، حيث محور المقروء منعزلاً مستقلاً، فى «تاريخ صرف» متعال على التاريخ الفعلى لقرائه، فانتهت الصيغة - دون أن تدرى - إلى إلغاء التاريخ الذى كانت تريد أن تثبته، ومن ثَمّ إلغاء الوحدة الجزئية القائمة بين الذات والموضوع، أعنى تلك الوحدة التى تجعل من القارئ بعض المقروء، فى الحدث التاريخى للقراء.

وأحسب أن التأمل المتأنى لهذه الصيغة، فى ضوء الوحدة الجزئية التى أشير إليها، ونموذج حدث القراءة المقدم فى الفقرة السابقة، يمكن أن يؤكد مجموعة من الملاحظات المضادة للصيغة، ومن ثم النزعة التى تشير إليها على سبيل التضمن أو اللزوم.

أولا : إن كل فهم ملتبس بحكم التباس الفهم بالتفسير، والتباس التفسير بإطار مرجعى للذات، بكل مقرراتها السابقة (الخلقية أو الدينية أو الأدبية أو الفنية) التى تجعل من فهمها حكمًا ومن حكمها فهمًا فى آن. وما ينبغى أن نواجهه حقًا، على المستوى المعرفى لحدث القراءة، ليس نفى فاعلية الأنساق المعرفية السابقة (بمقدراتها الخلقية الدينية الأدبية الفنية) بل تطوير موقفنا المعرفى بها، على نحو يسمح لنا بتعمق فهم إمكانات التبادل القائمة بين محورى القارئ / المقروء، ومن ثم فهم العمليات المعرفية النفسية المتبادلة ما بين «المواءمة» حيث تتكيف المخططات الخاصة بالموضوع و«التمثيل» حيث تتكيف المخططات الخاصة بالذات.

ثانيًا : إن الفرضية الخاصة بإمكان «نفى الحكم» سواء كنا نقصد إلى المعنى المعيارى، العقلى المجرد، أو المعنى الذى يعتد فيه الحكم على مقررات سابقة، هى فرضية متولدة عن استعارة مضمنة للنموذج المعرفى الكامن وراء «العلم الطبيعى»، حيث الذات منفصلة عن موضوعها انفصال الموضوع عنها، وهى فرضية ينتهى التسليم بها إلى تزييف الوعى بالخصوصية المغايرة (وليس المناقضة بالضرورة) للعلوم الإنسانية، تلك التى تتميز - ابتداء - بهذه الوحدة الجزئية بين الذات والموضوع.

ثالثًا : إذا كان من الحق أن القارئ (المعاصر) - فى حدث القراءة - لا «ينظر إلى الماضى ليهتدى بهديه ويسير فى ضوئه»، على نحو ما يحدث فى نمط القراءة الاستعادية، فإنه من الحق - فى المقابل - أن هذا القارئ لا يسعى إلى «تاريخ صرف لا هم له إلا تسجيل الظواهر الأدبية على أنها موجودات طبيعية، نشأت فى ظروف معينة، وتأثرت بعوامل خاصة، فنمت وتفرعت، أو كبحت واندثرت(٦٩)». ذلك لأنه يستحيل تصور «تاريخ صرف» متعال فى موضوعيته أو حياده. وفى الوقت نفسه، فإن «الظواهر الأدبية» ليست «موجودات طبيعية»، وإنما موضوعات إنسانية، تتحدد بظروف انتاجها وإعادة إنتاجها معًا، وظروف إرسالها واستقبالها فى آن، فهى - آخر الأمر - دوال لا تكتمل مدلولاتها إلا بحضور من يفهمها، بالمعنى الذى يجعل من المفسِّر بعض المفسَّر، والقارئ بعض المقروء.

والحق أنه بقدر ما أدت هذه النزعة دوراً إيجابيًا فى بدايتها، فإنها تحولت مع الممارسة، وعلى أيدى من هم أقل تعمقًا لما تتضمنه أبعادها الأصولية من بعض الجوانب الموجبة، إلى تأريخ نمطى، متكرر، قائم على استعارة تطورية (بيولوچية) آلية، تتحرك دائمًا حركة دائرية ما بين قطبى الفتوة والشيخوخة.

ومؤدى هذه الاستعارة أن «تاريخ النقد العربى» هو تاريخ ظواهر طبيعية، تبدأ وليدة من أدنى نقاط التطور، فى العصر الجاهلى، وتتحرك فتية صاعدة سلم التطور حتى تصل ذروته ما بين القرنين الرابع والخامس، ثم يحل بها ما يحل بالكائنات أو

الأعضاء من شيخوخة وتحلل، فتهبط نازلة سلم التدهور حتى تصل إلى قراراته منذ القرن السابع للهجرة، حيث «الجمود والتعقيد والجفاف» الذى «تختنق» معه الحياة اختناقًا، وذلك فى دورة تبدأ من الأدنى لتنتهى إليه، عبر «منازل التاريخ» التى يتنزل عندها التراث النقدى «من دورة زمنية إلى دورة، ومن جيل إلى جيل[٧٠]».

هذه التواريخ ذات «المنحى التاريخى التطورى»، كما يصفها محمد زغلول سلام، محدداً منهجه فى «تاريخ النقد العربى[٧١]»، قد تفيد فى تصويب بعض المعلومات، أو فى تقديم صورة يسيرة للقارئ المبتدئ، ولكن آليتها «التطورية» لا تختلف عن دعوى الوصف الوقائعى المحايد (من حيث الظاهر فحسب) الذى يقترن بنظرة جزئية، تتحول معها «منازل التاريخ» إلى منازل منفصلة، منعزلة، يروح ويغدو فيها مؤلفون وكتابات، يصلهم تجاور الزمان والمكان فى علاقات متعاقبة الاتصال وليس الانقطاع، وعلى نحو يغدو معه «تاريخ النقد العربى» تاريخًا تجميعيًا، محصلة لجمع الكتابات والأفراد، وليس كشفًا عن فاعلية الأنساق أو تصارع الإشكاليات.

والمفارقة الطريفة فى هذه التواريخ أن منطقها التوليفى، الآلى، ينفى تطوريتها، ففى الوقت الذى تؤكد فيه هذه التواريخ التطور، عبر منازل التاريخ، فإنها تنفيه عندما تجعل آخر حلقاته مساوية لأولها، فى دورة منغلقة، تر عَجُزَ التطور (ضعف الشيخوخة) على صدره (ضعف الولادة) فى دائرة تنفى استعارة التطور، وتضيِّق مفهوم التاريخ، فتجعل منه دفقًا أفقيًا لطاقة تتناقص قوتها الفتية، أو تتناقص فحولتها، تدريجيًا، بين «منازل الزمن» إلى أن تنحل فلا يبقى منها سوى ما يؤكد الموعظة القدرية التى تقول :

لكل شئ إذا ما تم نقصـــان   فلا يُغَرُّ بطـيب العيش إنســان

وما بين هذه النهاية القدرية(؟) والبداية العلمية(؟) فى مقدمة شكرى عياد فارق ما بين المذهب التاريخى الذى كان يفترض إمكان الوصول إلى «الموضوعية» عن طريق «الكشف عن القوانين أو الاتجاهات أو الأنماط أو الإيقاعات التى يسير التطور

التاريخى وفقًا لها[٧٢] » والتطبيقات الآلية التى تنتهى إلى تضخيم البذور السالبة فى المذهب الأصلى، حيث التسليم بإمكان الوصول إلى « تاريخ صرف » أو موضوعية وضعية - إن صحت العبارة.

- ٧ -

ولكن إذا كانت حدية النزعة السابقة قرينة حرصها على إثبات « تاريخ صرف » فإن حدية النزعة المقابلة قرينة إثبات « العصر » الخاص بالقارئ وتأكيده، ومن ثمّ الإلحاح على دور القارئ وتضخيمه، على نحو يسقط حضور العصر والقارئ على المقروء وتاريخه، فى آلية هى نوع من أنواع ردود الفعل المتعدد الأبعاد؟ فهذه النزعة - أولاً - رد فعل مضاد لقراءة الاستعادة التى تقرأ الماضى لتهتدى بهديه وتسير فى ضوئه، وهى - ثانيًا - رد فعل مضاد للنزعة التاريخية الوضعية السابقة فى نفيها حضور القارئ وعصره، وهى - أخيراً - نابعة من حدة الصراع الأيديولوچى فى عصرنا الحاضر وما يفرضه هذا الصراع، فى استجاباته الآلية، على كل الأطراف، من توظيف مرحلى (تكتيكى) للتراث، خدمة لأغراض كل طرف على حدة، على نحو يغدو معه التراث ساحة للصراع القائم فى الحاضر، وصورة مسقطة لإشكالياته الخاصة، فى عملية وصفها أدونيس بقوله[٧٣] :

> « أخذ كل جيل عربى أو كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقًا لاتجاهه الأيديولوچى، فهو تارة واحة العقل الحر وتارة السجن والمعتقل، وهو طوراً مهد الديمقراطية وطوراً آخر مهد العبودية. وهو حينًا يتضمن كل شئ وحينًا فقير يحتاج إلى كل شئ ».

ولقد حاول الجابرى تبرير هذه العملية بالإشارة إلى ثقل الحاضر ووطأته على القارئ المعاصر، وما يؤدى إليه ذلك من بحث هذا القارئ - فى تراثه - عن « كل ما يفتقده فى حاضره، سواء على صعيد الحلم أو صعيد الواقع[٧٤] » فى فعل يؤدى إلى تمزيق وحدة المقروء وتحريف دلالته أو الخروج بها عن النسق المعرفى الخاص.

وبقدر ما تؤكده هذه النزعة حلول «الأن» محل الذى «كان» واستبدال الذى «هنا» بالذى «هناك» فإنها تتكشف عن نزعة نفعية، انتقائية بالضرورة، لا تفارق مزلق الإسقاط الذى كان سائداً طوال عصر الوجدان الفردي، بل لعلها تزيد عليه. وإذا كانت نفعيتها هى علة انتقائيتها - فإن انتقائيتها قرينة إسقاطها، بالمعنى الذى يتقلص معه حال وجود التراث إلى ما يقع فى إطار عدسة الرؤية المقعرة للرائى، وفى الوقت نفسه، فإن نفعية هذه النزعة توقعها على قراءات متعارضة متباعدة، تنسرب فيها بدرجات متباينة، مراوغة، على نحو لن يختلف معه ما يؤكده زكى نجيب محمود - الوضعى المنطقى - بقوله(٧٥) :

«نأخذ من تراث الأقدمين ما تستطيع تطبيقه اليوم تطبيقًا عمليًا فيضاف إلى الطرائق الحديثة.. ذلك هو الجانب الذى نحييه من التراث».

عمّا يؤكده عبدالسلام المسدى - البنيوى - بقوله(٧٦) :

«العرب يواجهون تراثهم لا على أنه ملك حضورى لديهم، ولكن على أنه ملك افتراضى يظل بالقوة ما لم يستردوه، واسترداده هو استعادة له، واستعادته حمله على المنظور المنهجى المتجدد وحمل الرؤئ النقدية المعاصرة عليه.

حيث لا يختلف مغزى «إحياء» التراث الذى يقصد إليه زكى نجيب محمود عن مغزى استعادة التراث عند المسدى، فالنص الثانى صورة عن الأول، وكلاهما يوكد ما نستطيع «تطبيقه اليوم» وما نحمله على «المنظور المنهجى المتجدد». ولا فارق - من هذا المنظور - بين ما يؤكده كل من نص زكى نجيب محمود والمسدى وما يؤكده نص آخر لمحمود أمين العالم يقول(٧٧) :

الموقف من التراث ليس موقفًا من الماضى وإنما هو موقف من الحاضر، فبحسب موقفى من لحاضر يكون موقفى من الماضى وليس العكس كما يقال أو كما يظن. إن الماضى هو سندى وسلاحى لمشروعية حاضرى، وبحسب معرفتى بحاضرى وموقفى من حاضرى تكون معرفتى وموقفى من الماضى.

وذلك نص ينطق آثار هذه النزعة، ويحيل الوجود المستقل للتراث المقروء إلى صورة منعكسة لقارئه، على نحو يلتقى فيه محمود العالم وزكى نجيب محمود والمسدى مثلما يلتقى محمود العالم وحسن حنفى، فلا فارق بين ما يؤكده العالم بقوله(٧٨) :

«التراث لا يوجد فى ذاته وإنما هو قراءتنا له، وموقفنا منه وتوظيفنا له».

وما يؤكده حسن حنفى بقوله(٧٩) :

«التراث... هو مجموعة التفاسير التى يعطيها كل جيل بناء على متطلباته الخاصة».

فكلا التأكيدين يتحرك فى الاتجاه نفسه، وينطق النزعة نفسها، سواء من حيث الدافعية الكامنة وراء ما يشير إليه أدونيس من أن كل مفكر يخيط موروثه رداء مطابقًا لاتجاهه الأيديولوجى(٨٠)، أو ما يشير إليه الجابرى بقوله(٨١) :

القارئ العربى المعاصر يعيش تحت ضغط الحاجة إلى مواكبة العصر، والعصر يهرب منه، إلى مزيد من تأكيد الذات، إلى حلول سحرية لمشاكله العديدة المتكاثرة، ولذلك تجده على الرغم من أن التراث يحتويه، يحاول أن يكيف احتواء التراث له بالشكل الذى يجعله يقرأ فيه ما لم يستطع بعد انجازه، انه يقرأ كل مشاغله فى النصوص قبل أن يقرأ النصوص.

وتنطوى هذه النزعة على مفهوم للتاريخ، تلفتنا إليه أو تشير إليه على سبيل التضمن واللزوم، وهو مفهوم مضاد للنزعة التاريخية التى أشرنا إليها منذ قليل بما يلزم عنه من تسليم بأن «حقائق التاريخ» لا تصل إلينا بشكل «خالص» أو «صرف»، لأنها لا يمكن أن توجد إلا خلال عقل من يدونها، كأن التاريخ كله «تاريخ معاصر»، بعبارة كروتشة، أو سلسلة من الأحكام المقبولة للمعاصرين. وبقدر ما يؤكد المفهوم هذه المسلمة الضمنية فإنه ينفى الإيمان بالحقائق التاريخية الموجودة موضوعيًا، وبشكل

مستقل عن تفسير المؤرخ، ويرى فى هذا الإيمان «مغالطة مخالفة للطبيعة» مؤكداً أن الماضى ليس سوى ما يراه الحاضر، وأن وظيفة المؤرخ هى جعل الحاضر مركزاً للجاذبية، بكل ما يفرضه من عمليات اختيار وانتقاء[٨٢].

وإذ يؤكد هذا الفهم للتاريخ النزعة التى أتحدث عنها فإن هذه النزعة - بدورها - تؤكد حضور مؤرخ تراثى من النوع الذى يقرأ تراثه قراءة يتمكن معها من «رؤية الحاضر فى الماضى ورؤية الماضى فى الحاضر» بطريقة يوصف الحاضر معها كأنه «ماض يتحرك» ويوصف الماضى معها على أنه «حاضر معاش[٨٣]»، على نحو يمكن معه الحديث - مثلاً - عن ابن قتيبة أو الآمدى أو السكاكى الذين يسيرون فى طرقات القاهرة، ويكتبون فى الدوريات الأدبية، ويتصدرون المنابر النقدية، ويلقون المحاضرات على الطلاب، كأنهم قادمون إلينا بواسطة «آلة الزمان». وفى الوقت نفسه، يمكن الحديث عن الخصومة بين القدماء والمحدثين، فى القرنين الثانى والثالث للهجرة، بوصفها معركة الحداثة التى نعيشها، أو صورة مسقطة منها، تنعكس على مرآة التراث السحرية التى يتناسخ فيها أبو تمام وأدونيس وأبو نواس وبودلير.

ويصاحب هذه النزعة - عادة - مفهوم للنص، يتحول معه المقروء إلى هيولى قابلة للتشكل فى أن صورة يريدها القارئ، كأن هذا المقروء لا وجود له فى ذاته، ولا علاقة له بأنساقه التى تحدد قدرته على الانقراء، فهو محض إمكان حائم فى الهواء، أو دال هائم فى التاريخ، ينتظر مدلوله الذى يخلعه عليه قارئ لا يدرك سوى ما يعطيه. هذا الفهم نجد أوضح تعبير عنه، فى بعض الكتابات الهرمنيوطيقية المعاصرة، خصوصاً كتابات حسن حنفى حيث نقرأ[٨٤] :

> - النص صورة بلا مضمون، روح لا جسد، والقراءة هى التى تعطيه مضموناً وجسداً، تجعله يضم هذا الفرد أو هذه المجموعة، هذه الأمة أو البشرية جمعا. القراءة هى التى تحدد مضمون الخطاب وتشير إلى من يتوجه إليهم النص.

- النص على غير الاعتقاد الشائع، لا يحتوى على معنى موضوعى وكأنه شئ.
النص قول صامت، نطق ساكت.. والقراءة هى التى تحيله إلى معنى وتجعله قولاً معلنًا ونطقًا مسموعًا.

- النص... ليست له ثوابت بل هو مجموعة من المتغيرات، يقرأ كل عصر فيها نفسه.

هذا الفهم للنص تدمير لتاريخيته، ونفى لوجوده المستقل عن حضور قارئه، واستبدال لتاريخ القارئ بتاريخ المقروء، على نحو يزيف الوعى بكلا التاريخين. من المؤكد أن النص لا يمكن أن يتصف بالثبات أو ينحصر فى مدلول واحد جامد. إنه نص موجود فى العالم، فيما يقول إدوار سعيد(٨٥)، ولأنه كذلك فمن المنطقى أن يعاد إنتاجه دلاليًا لصالح العالم الذى كتبه أو العالم الذى يقوم بقراءته، على نحو يمكن معه للقراءة أن تكون اكتشافًا لمكونات فى النص «ربما لم تكن مقصودة فى نشأته الأولى» فيما يقول حسن حنفى بحق(٨٦). ولكن إعادة الإنتاج لا تعنى خلقًا جديداً لنص لا ثوابت فيه سوى المتغيرات، ولا تعنى أن النص المقروء مجرد هيولى قابلة للتشكل على أى نحو نشاء. إن إعادة الإنتاج عملية محكومة بتفاعل أنساق، لا يمكن معها إلا أن تدور فى دائرة محدودة - مهما اتسعت - من الإمكانات، فنحن لن نقرأ إلا ما نحن قادرون على قراءته فى أى حدث للقراءة، والنص لن ينقرئ إلا بما هو ممكن داخل حدود بعينها - مهما اتسعت - للانقراء. وإذا كان من المستحيل أن نسقط صورة «منهاج البلغاء» على مرآة «الموازنة» للآمدى، لأن ذلك يعنى الخروج على الحدود القصوى للنسق المعرفى (النقلى) الخاص بالموازنة والنسق «العقلى» الخاص بالمنهاج، فإنه من المستحيل، إلا على سبيل الفعل الأيديولوجى، من حيث هو تزييف للوعى، أن نستنطق «منهاج البلغاء» لندعم «النقد الجديد»، أو نسقط «البنيوية» على «دلائل الإعجاز» لنبرر البنيوية ونشيعها، أو نعثر على فاتيح «الأسلوبية» فى «المنزع البديع» للسجلماسى أو «الروض المريع» لابن البناء المراكشى

لنثبت أن الرطان الجديد يعود بأصله إلى رطان قديم، فذلك كله من قبيل «الإسقاط» الذى هو نقيض للقراءة.

لنقل إن القراءة أداء للنص وإنتاج لدلالته، فى الحدث الذى يصل ما بين دلالة التتبع والضم والإبلاغ ودلالة الاكتشاف والتعرف والفهم التأويلى، فذلك يعنى أن القراءة تظل عملية تلفظ للنص الذى ينطق عبر قارئه. أما «الإسقاط» فهو عملية تلفظ للقارئ الذى ينطق عبر نصه. دون أن تنطوى العملية على «نطق» بل «استنطاق» للنص.

هذا الفارق هو ما يربط القراءة بإنتاج معرفة جديدة ويصل الإسقاط والاستنطاق بالأيديولوچيا. وإذا كان إنتاج المعرفة الجديدة بالتراث يعنى الوعى بالحاضر، فى جدله مع ماضيه، فإن «الإسقاط» يعنى قصور هذا الوعى وعجز الذات عن التخلص من حبالة الواقع أو إحساسها بأزمته الحادة. عندئذ، تستبدل الذات القارئة الماضى بالحاضر، أو العكس، وتستنطق النص المقروء من مبدأ الرغبة لا من مبدأ الواقع، وتصبح القراءة اختيارًا للمقروء وتأويلاً له، بصرف النظر عن المواقف الأولى التى منها نشأ، أو عن الأنساق التى عليها قام. ويغدو النص سلاحًا أيديولوچيًا آخر الأمر، يتجاوب توظيفه مع خصوصية المجموعات التسلطية فكريًا وسياسيًا، حيث ترى كل جماعة نفسها فى النص المقروء كما يرى نرجس صورته فى الماء، وتسقط كل طائفة أو كل مجموعة من الأخوة الأعداء أمانيها على النص، فى آلية تنطوى على لون من «العقلنة» Intellectualisation و«التبرير» Rationalisation بالمعنى المستخدم فى التحليل النفسى(٨٧). أقصد إلى ما تحاوله الذات القارئة - فى قراءة الإسقاط - من إضفاء تفسير متماسك (من وجهة نظر منطقية فى الظاهر) على «الاستنطاق»، على نحو يوهم تقديم صياغة منطقية للصراعات والانفعالات الذاتية بغية السيطرة عليها، وتلك هى العقلنة. وأقصد إلى ما تقوم به هذه الذات فى الوقت نفسه من تمويه، تنسحب معه

الدوافع الحقيقية إلى مستوى الغياب، تاركة مستوى الحضور لتبرير عارض أو اضطرار دفاعي، يقوم بإخفاء ثانوى للدوافع الحقيقية، وذلك هو التبرير.

إن هذا الفعل الأيديولوچى هو ما ينتهى إليه مفكر مثل حسن حنفى حين يصف ويبرر ما يدعو إليه، متابعًا - فيما يزعم - ما قام به ريكور P. Ricoeur وجادامر Hans Georg Gadamer[٨٨] من «قراءة شعورية» للنص، حيث يغدو النص «مجرد قالب يتشكل طبقًا لمستويات الشعور». ولكن على نحو يجعل من هذه القراءة «الشعورية» نموذجًا مثاليًا للنزعة التى تنفى استقلال المقروء، وتجعل من القارئ مستنطقًا، يتحرك من مبدأ الرغبة وليس من مبدأ الواقع، خصوصًا حين يتم تبرير هذه القراءة عند حسن حنفى على النحو التالى[٨٩] :

> «ليست مناهج التفسير إلا تبريرات للذات أمام النفس وأمام الجماعة وأمام التاريخ. وقراءة النص بهذا المعنى هى إيجاد تطابق بين الحاجة والنص، بين الذات والموضوع. فالمعنى يأتى من النفس أولا كحاجة أو رغبة أو أمنية، ثم تجد ما يقابلها فى النص فتتطابق معه وتتشبث به على أنه التفسير الصحيح. فى الظاهر يبدو أن المعنى الموضوعى قد انتقل من النص إلى الذهن، وفى الحقيقة ينتقل المعنى الذاتى من الشعور إلى النص. القراءة إذن هى إيجاد ما ترغب فيه النفس متحققًا فى الخارج».

خلاصة الأمر أن الإيديولوچيا هى ما تنتهى إليه هذه النزعة، خصوصًا حين تتسرب فيها تسلطية الحاضر، أو يحل فيها حضور الآخر، فتطغى بعض الأنساق المهيمنة، ضاغطة، على وعى الذات القارئة التى تستجيب استجابة آلية غير شعورية فى الأغلب، فى فعل إسقاطى، يتحول معه المقروء إلى قناع للتوجهات الاجتماعية السياسية الأدبية لهذه الذات، وتتحول القراءة نفسها إلى تخييل غايته تبرير هذه التوجهات وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه. والنتيجة وعى زائف يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية فى تاريخه أو تاريخ النص المقروء الذى يقرأ عنه أو فيه.

- ٨ -

ويبدو أنه لابد من وقفة أخيرة لمناقشة الدور الذى تلعبه «المتوسطات القرائية» فى حدث القراءة، من المنظور الذى يلقى مزيداً من الضوء على تسرب الأيديولوچيا إلى عناصر حدث القراءة من ناحية، وما تلعبه هذه المتوسطات - عمومًا - من أدوار سالبة أو موجبة داخل هذا الحدث من ناحية ثانية.

هذه المتوسطات قراءات سابقة، ذات علاقة بأنساق المقروء فى عصور التراث أو أنساق القارئ فى العصر الحديث. وصلتها بالأنساق المعرفية للقارئ والمقروء صلة البعضية والسببية فى آن. أعنى أنها - فى حالة البعضية - بعض هذه الأنساق، من حيث تراكمها الذى يدخلها ضمن مكونات أى نسق من الأنساق. وفى الثانية، تتحول هذه القراءات السابقة - بعد أن تغدو بعض النسق - إلى موجهات قرائية، مضمنة، فتغدو علة أو سببًا لتوجهات قرائية جديدة. وهى - فى كل الأحوال - سابقة الصنع بالنظر إلى مباشرة القارئ حدث القراءة. وتؤدى - داخل هذا الحدث - دور الوسيط الذى يتوسط - على مستوى اللاشعور - ما بين القارئ والمقروء، مثلما تتوسط عدسات الرؤية ما بين العين وموضوعها، فتسهم فى توجيه منظور العين أو تحديد بؤرة رؤيتها من ناحية، وفى تلوين المرئى وتطويعه لمقتضى بعدها البؤرى من ناحية ثانية، دون أن تنتبه العين إلى حال وجود العدسة نفسها.

وأحسب أن أى تأمل لما أسميته «حدث القراءة» يظل ناقصًا ما لم نحدد الدور المتشابك الذى تؤديه هذه المتوسطات، داخل لحظة القراءة، من حيث هى متوسطات فاعلة، يمكن أن تثرى لحظة القراءة بالكشف عن مشابهات أو مقابلات دالة، أو بتطوير الوعى الذى لا يزداد وعيًا بنفسه إلا من خلال جدله مع آخر غيره، ولكنها - أى هذه المتوسطات - يمكن أن تؤدى - فى غيبة الوعى النقدى بطبيعتها المراوغة - إلى الانحراف بلحظة القراءة، ومن ثم نفى صفة الموضوعية عن فعلها، وتسريب صفة الأيديولوچية إلى نتاجها، وتحويل هذا النتاج إلى قراءة «تقليدية» فى حالة و«تعويضية» فى أخرى (مع الإقرار بالتداخل بين الحالتين).

لقد أصبح واضحًا، بعد حديثنا عن حدث القراءة، أن القارئ الذى يقرأ المقروء لا يقوم بفعل تعرف بكر على ما يقرأ. ويمكن أن نضيف، الآن، أن فى مكونات الأنساق المعرفية التى ينتمى إليها هذا القارئ، أو التى تؤثر فيه، عشرات القراءات السابقة التى تمت من داخل النسق المعرفى الذى يحرك القارئ، أو من أنساق أخرى لها حضورها الفعل فى هذا النسق بالسلب والإيجاب. وإذا شئنا التمثيل التوضيحى، فلنتخيل قارئنا اليوم يقرأ ناقدًا قديمًا مثل ابن المعتز، فى كتابه «البديع». إن هذا القارئ لن يقع - فحسب - تحت تأثير القراءات المعاصرة له، والقراءات السابقة، التى انسربت فيها، فى سلسلة تبدأ من «الآن» الذى يقرأ فيه هذا القارئ، وتمتد راجعة القهقرى إلى القديم، حيث قراءة قدامة بن جعفر - مثلاً - لابن المعتز فى اتجاه لمجموعة قرائية، وقراءة الآمدى فى اتجاه مضاد. بعبارة أخرى، ما يقوم به القارئ المعاصر - فى جانب منه - قراءة من خلال قراءات سابقة كل منها أشبه بعدسة مضافة إلى عدسات جهاز القراءة عند هذا القارئ على نحو لا تغدو معه العلاقة بين عينى القارئ المعاصر الذى نتحدث عنه وكتاب ابن المعتز علاقة أحادية الجانب، أو بسيطة، أو مباشرة، بل علاقة تمر بانكسارات المنشورات الضوئية، أو العدسات الوسيطة فى مختلف ألوانها ومجموعاتها. وإذا نظرنا إلى الأمر ن زاوية أخرى، قلنا إن ابن المعتز نفسه الذى يقرؤه القارئ المعاصر ليس مفعولاً للقراءة، فقد كان فاعلاً لقراءات سابقة، قرأ فيها شعر المحدثين الذين نفى عنهم الحداثة، وقرأ قراءات النقاد (السابقين عليه والمعاصرين له، مما يتآلف معهم أو يتنافر) لهذا الشعر، وقرأ تراثه النقدى والبلاغى مثلما قرأ التراث السابق عليه (جمعًا أو إفرادًا)، بالمعنى الذى صار معه تراثه العربى قراءة للتراث اليونانى والهندى والفارسى فى البلاغة.

ومعنى ذلك أننا لا نبدأ من درجة صفر القراءة لأن هذه الدرجة غير موجودة ابتداء، ولا نعانى - أبدًا - هذه الحال من التعرف البكر التى حلم بها بعض أنصار المذهب التاريخى الوضعى العام أو بعض النقاد الفينومينولوجيين بوجه خاص، من أمثال جورج بوليه الذى وصف النص المقروء بقوله - ذات مرة[٩٠] :

إنه مفتوح لى، يرحب بى، يتركنى أنظر عميقًا داخله.. يسمح لى.. أن أفكر فيما يفكر وأشعر بما يشعر.

ذلك لأن النص المقروء «مفتوح لى» حقًا، ولكن من خلال فاعلية متناصة، تتسرب معها شبكة هائلة من قراءات سابقة، أو متوسطات قرائية، لا تتركنى وحيداً فى حضرة النص.

هذه المتوسطات لابد من تقدير حضورها السالب - قبل الموجب - فى أية قراءة للتراث النقدى، لأنها تؤدى - فى غيبة الوعى النقدى بها - إلى قراءة «تقليد»، يتحول معها القارئ إلى نقلى دون أن ينتبه، عندما يستسلم إلى الصيغ التفسيرية المتراكمة داخل القراءات السابقة، فيستقبلها استقبالاً آليًا، ويعيد إرسالها لاشعوريًا. يساعده على ذلك، فى حالات كثيرة، سطوة بعض الأبنية المتوارثة فى ثقافته، وما يقترن بها - أو ينتج عنها - من ميل غالب إلى التصديق، أو جنوح سلبى إلى التقليد.

وأنا استخدم «التقليد» - فى هذا السياق - بجذر معناه الاصطلاحى القديم الذى نجده فى «التعريفات» و«الكليات»، حيث يوصف التقليد بأنه[٩١] :

«قبول قول الغير بلا دليل.. وبلا استدلالا»، أو :[٩٢] «اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل معتقداً للحقية فيه، من غير نظر وتأمل فى الدليل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة فى عنقه».

وتجليات هذا «التقليد» لافتة فى كثير من الأنماط الحديثة والمعاصرة لقراءة التراث. وليس من الضرورى الإحصاء فى هذا المجال. حسبنا التوقف عند مثالين فحسب. يتصل أولهما بحدود التراث النقدى نفسه، ويتصل ثانيهما بالنظرة إلى إحدى قضايا هذا التراث.

أما عن حدود التراث النقدى فمن اللافت للانتباه أننا مازلنا نتقبلها على نحو ما اتفق عليها أهل العقل دون سواهم، خصوصًا بعد أن صيغت أبنية التفكير البلاغى والنقدى، فى التراث، فى ظل سيطرة المد العقلانى الزاهر الذى جعل المتصوفة والتصوف خارج الحدود الرسمية المتفق عليها لهذا التراث. وترتب على ذلك استبعاد مجالات داخلة فى النقد الأدبى، وتقع ضمن حدوده المعرفية مباشرة، سواء كنا نتحدث عن النقد التطبيقى الذى يتعامل مع النصوص الإبداعية مباشرة، تحليلاً وتقييمًا، شرحًا وتفسيراً، موازنة ومقارنة؛ أو عن النقد النظرى الذى يطرح المفاهيم التصورية الخاصة بالأدب عمومًا (ماهيته، أهميته، أداته) أو الأنواع تخصيصًا (ماهية كل نوع، أهميته، أداته). ولا أريد أن أصدر على هذه المجالات حكمًا قيميًا، فمن الأفضل الانتظار إلى أن يكتمل درسها الذى بدأناه فى قسم اللغة العربية بآداب القاهرة، ولكن مجرد الإشارة التمثيلية - لا الاستقصائية - إلى ما كتبه المتصوفة عن «اللغة»، من حيث قدرتها على صياغة «الرؤيا»، ومن حيث مستوياتها المجازية؛ وعن «تفسير» النص الشعرى والنثرى من حيث العلاقة بين المفسِّر والمفسَّر، والمستويات المباشرة وغير المباشرة للنص، والعلاقة بين ظاهره وباطنه، والعلاقة بين الأنواع الأدبية، وبينها وبين غيرها من الفنون، أضف إلى ذلك المباحث النفسية الخاصة بتأمل القوى النفسية المختلفة، خصوصًا «الخيال» وما يرتبط بهذه القوى من وصف أحوال النفس ومقاماتها، ويدخل مباشرة فى دراسات الإبداع. ناهيك عن منجم هائل من المصطلحات الوصفية الخاصة بتدرج أحوال النفس، ومعارج الرؤى، وتجليات المعانى، ما بين بواده التمكين ولوامع التلوين ولوائح القرب والبعد - أقول إن مجرد الإشارة إلى هذه المجالات التى تعودنا أنها خارج حدود التراث النقدى، بغض النظر عن أى وصف قيمى لمحتوى هذه المجالات بالسلب أو الإيجاب، يعنى أننا مازلنا نقلد - دون وعى - التحديد المتوارث لمجالات النقد الأدبى، ونتبعه اتباعًا لا شعوريًا، ونسلم - دون تأمل فى الدليل - بأن حدود التراث هى الحدود النقلية العقلية. وأهم ما يترتب على هذا النوع من التقليد والاتباع تقليص التراث نفسه، واستبعاد حد من حدوده التى لا يمكن فهمه بعيداً عنها.

وتبدو المفارقة الاتباعية لافتة، عندما نلحظ أن المجموعات المعاصرة القارئة للتراث النقدى لم تقم - إلى الآن - بجهد مؤثر فى استكمال حدود تراثها النقدى، واسترجاع ما نفاه عنه الصراع القديم بين طوائفه، هذا فى الوقت الذى أخذ فيه الأدباء (الشعراء وكتاب القصة والمسرح) يطرقون أبواب التصرف، ويدلفون إلى عوالمه ويستخدمونه أقنعته، ويعيدون انتاج رموزه. أضف إلى ذلك ما حاوله بعضهم من استخدام المصطلحات الوصفية الخاصة بتدرج معراج السالك فى إقامة تأسيس نظرى لماهية الإبداع الشعرى(٩٣).

وتزداد المفارقة حدة عندما نقوم بفحص بسيط للحدود المتوارثة نفسها، وما تقوم عليه من تآلف بين أهل العقل والنقل فى التراث. هنا، سنكتشف أنه حتى هذه الحدود المتوارثه مازالت ناقصة بالنظر إلى آفاقها الذاتية، ومازالت تعم - من خلال التسليم بها - على تقليص حدود النقد الأدبى نفسه. وإذا كانت حدود التراث النقدى تتحدد على أساس من العلاقات الذاتية لحقله المعرفى أولا، وعلى أساس من علاقة هذا الحقل بغيره من الحقول ثانيًا، وعلاقته بالتيارات أو الأنساق الفكرية لعصره ثالثًا، فإن ما نراه فى كتب «تاريخ النقد الأدبى عند العرب» إلى الآن لايزال قاصراً فى المستويات الثلاثة، فلا تزال هذه التواريخ لا تعرف سوى النقد النظرى والتطبيقى بمعناهما الضيق (الذى يخرج شروح الشعر وكتب المعانى، ومقدمات الشعراء لدواوينهم، ونصوصهم الشعرية التى تنعكس على نفسها لتصف الشعر، وردودهم على خصومهم، ودفاعهم عن اتجاهاتهم المخالفة، ومختاراتهم وشروحهم لشعر غيرهم.. إلخ) الذى يجعل هذه الكتب تستبعد ما فى التراث النقدى نفسه من «نقد شارح» (حيث تنعكس الكتابات النقدية على نفسها، لتحدد أصولها ومنطقها وآلية فعلها، وتؤسس نفسها فى علاقتها بأدوات إنتاجها للمعرفة النقدية، على نحو ما نجد، ضمنًا وصراحة، ورغم المغايرة الكمية، فى كل النصوص النقدية) أو «نقد للنقد» (حيث يقوم النقاد بقراءة بعضهم البعض، لاكتشاف السلامة النظرية للمقولات، والاتساق المنطقى للإجراءات، على نحو

ما فعل قدامة مع ابن المعتز، والآمدى مع قدامة... إلخ) أو الأنواع الأدبية - غير الشعر - التى ترث كتب «تاريخ النقد الأدبى عند العرب» النظرة المهونة من قيمتها وراثة التقليد من القدماء والمحدثين معًا (حيث الخطابة، والرسائل، والرواية التاريخية، والتراجم وأشكال القصة... إلخ). ومازالت هذه الكتب قاصرة فى وصل الحقل المعرفى للنقد الأدبى بغيره من الحقول المعرفية فى التراث، سواء على مستوى «تصنيف العلوم» العام فى التراث - عبر عصوره المختلفة - من ناحية، أو مستوى «مفاتيح العلوم» التى استعارها الحقل المعرفى للنقد الأدبى للتراث وأعارها لغيره - فى مستوياته ومجالاته ومراحله المتباينة - من ناحية ثانية. ومازالت هذه الكتب - أخيراً - تتواصل، اتباعيًا، فى قراءة النصوص النقدية فى التراث، من حيث صلتها بالتيارات الفكرية لعصرها حيث يتم التركيز على بعض التيارات دون بعض، وتبدو النصوص وأصحابها فى حال من الاستقلال، والعزلة، فيختفى الحضور المتكامل للأنساق، ويظل «تاريخ النقد الأدبى عند العرب» تاريخًا للبعض - الكثير أو القليل - من الأعلام والكتابات دون أن يصل - أبدًا - إلى أن يكون تاريخًا للإشكاليات أو الأبنية أو الأنساق.

ولأن هذا النوع من «التاريخ» يقوم - فى غير حالة - على متابعة اللاحق للسابق وتقليده إياه، دون تأمل فى الدليل أو تشكك فى التعليل، فإن النظرة إلى قضايا التراث النقدى، ومشكلاته، تظل نظرة تقليدية، فى غير حالة. وهنا، يمكن الاقتصار على موقف كتب هذا «التاريخ» من قضية واحدة، هى «الخصومة بين القدماء والمحدثين» فى العصر العباسى، بحيث نلحظ أن جل هذه الكتب - والاستثناء نادر إلى درجة جد لافتة - تتقبل وجهة نظر أنصار «القديم» من «القدماء» الذين وصلتنا كتاباتهم الأساسية (فى الوقت الذى ضاعت - أو قمعت - كتابات أساسية مقابلة لأنصار الحديث من المحدثين، وتلك دلالة لافتة أخرى) ومن ثم تتقبل - كتب هذا «التاريخ» - التكييف الأصلى الذى صاغه ابن المعتز لحداثة شعر المحدثين، أو ما قدموه من «بديع»، وهو تكييف مؤداه :

أولا : إن المحدثين لم يسبقوا إلى أى تجديد (بديع) بل اتبعوا ما استخدمه أسلافهم من قبل على سبيل الندرة، وأكثروا منه إكثار الإفراط والإسراف فأساءوا وأخطأوا، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف»(٩٤).

ثانياً : إن تجديد المحدثين الشائه على هذا النحو تجديد فى الصياغة وليس فى المعانى، فالمعانى قديمة ملقاة فى الطريق كما قال الجاحظ من قبل. وكل ما فعله المحدثون أنهم ألبسوا القديم وشياً جديداً، يوصف بالإيجاب مرة والسلب مرات.

ثالثاً : إن المحدثين - بإسرافهم فى صياغة القديم أو إفراطهم فى استخدام البديع - قد أساءوا إلى الأصل القديم لطرائق العرب فى التعبير، وخرجوا على نماذجه الموجودة «فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين».

هذا التكييف لما فعله المحدثون كان يراد به نفى الأصالة عنهم من ناحية، والإعلاء من شأن التقاليد من ناحية ثانية، وإضفاء طابع دينى على الاتباع من ناحية ثالثة. ومن الطبيعى أن يتقبل هذا التكييف الآمدى (فى الموازنة) وعلى بن عبدالعزيز الجرجانى (فى الوساطة) وغيرهم من القدماء الذين تتآلف كتاباتهم مع كتابات ابن المعتز فى نسق معرفى واحد. ومن الطبيعى - بالمثل - أن يرفض هذا التكييف الصولى وأقرانه من أصحاب الكتابات التى تصدر عن نسق معرفى مضاد للنسق السابق، والذين كان لهم تكييف مختلف للأمر كله.

ولكن المفارقة تظهر - وتزدوج - عندما يتقبل القراء «المحدثون» - من عصر الوجدان الفردى - وجهة نظر «القدماء» فى الخصومة وتكييفهم لها، دون أن يطرحوا السؤال المضاد من وجهة نظر «المحدثين»، أو يعيدوا قراءة شعر هؤلاء المحدثين فى علاقته بتوصيفهم النقدى لمذهبهم(٩٥)، أو يضعوا ذلك كله فى سياق أكبر يكشف عن البناء المركب الشامل لهذه الخصومة التى انطوت على مستويات أدبية وفنية وفكرية، لا يمكن إدراك أى منها فى عزلة عن غيره داخل هذا البناء الشامل(٩٦).

لم يفعل محدثو العصر الحديث ذلك، وإنما تقبلوا تكييف القدماء للخصومة، واتبعوه من غير نظر فى الدليل، فكان الوجه الأول للمفارقة أن أصحاب الجديد الحديث (نزعة الوجدان الفردى) يتنكرون للجديد القديم من ناحية، ويتناسون - دون أن ينتبهوا - نهجهم الوجدانى (الإسقاطى) من ناحية ثانية. وذلك حين استعادوا صراعًا قديمًا، انخرطوا فيه، وتبنوا منه وجهة نظر أشباه خصومهم فى الحاضر، دون معرفة أو بحث يفتش عن الخصم الغائب الذى يشبههم فى الماضى. ويظهر الوجه الآخر للمفارقة فيزيدها حدة، عندما نلاحظ أن اللاحق من قراء عصر الوجدان يأخذ عن سابقه، بنفس منطق التقليد الذى تم الأخذ به عن القدماء،فى سلسلة تبدأ من طه إبراهيم ولا تكاد تتوقف. هكذا يقول طه إبراهيم فى الثلاثينيات(٩٧).

«المحدثون غيروا ظاهر الشعر ليضعوا الأفكار القديمة فى صياغة جديدة، غيروا الظاهر فقط، فشعرهم هو الشعر القديم مغطى مستوراً».

ويقول محمد مندور - فى الأربعينيات :(٩٨)

«لم يقولوا أفكاراً جديدة فى صياغة قديمة، بل حاولوا بوجه عام أن يقولوا الأفكار القديمة فى صياغة جديدة».

ويقول عبدالقادر القط فى الخمسينيات :(٩٩)

«وجد الشعراء أنفسهم يدورون فى حلقة مفرغة... ولم يكن من سبيل إلى التجديد إلا أن يلجأ الشاعر إلى التلفيق الذهنى فيغير فى المعنى القديم تغييراً بشئ من الإضافة أو التعديل أو المبالغة أو التعقيد ليخلع عليه الغموض ثوب الأصالة والجدة».

ويمكن أن نضيف إلى هذه النصوص نصوصًا أخرى غيرها، لشوقى ضيف (البلاغة : تطور وتاريخ) وزغلول سلام (تاريخ النقد العربى) ومحمد زكى العشماوى (قضايا النقد الأدبى والبلاغة) وغيرهم. ولكن الإحصاء ليس هو المهم بل الانتباه إلى دلالة التكرار اللافت، وما تنطوى عليه هذه الدلالة من اتباعية فاقعة فى ازدواجها،

سواء فى جانبها الأول الذى يجعل القارئ الحديث (طه إبراهيم) يقرأ ناقداً قديمًا، دون اختبار لصحة قراءته وسلامة تفسيره، أو فى جانبها الثانى حيث يتبع هذا القارئ الحديث قراء متعاقبون يتقبل لاحقهم توصيف سابقهم، بنص عبارته (كما يفعل مندور) أو بتوسيعه وتعليله (كما فعل القط)، أو بتلخيصه (زغلول سلام)... إلخ، وذلك فى سلسلة تتصاعد فيها سطوة التقليد، على نحو ما نراه شائعًا فى جامعاتنا العربية التى يسود فيها «قبول» قول الأستاذ بلا دليل أو «استدلال» على صحته، والتى تعد فيها المراجعة والانقطاع المعرفى عن السائد المتواصل ضربًا من سوء الأدب والتنكر لتراث الأسلاف، مع أن أحد هؤلاء الأسلاف علمنا أنه :(١٠٠)

«لم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك».

وفى القول السابق - لو أمعنا النظر - ما يعصمنا من مزالق قراءة «التقليد»، وفى الوقت نفسه يعصمنا من مزالق الأشكال «الحداثية»، البراقة للنزعة نفسها حيث تتبدل صورة السابق ومكانه ولغته فحسب، ليأخذ اللاحق عنه مترجمًا أو ملخصًا فى اتباعية عصرية، لا تختلف فى آليتها عن الاتباعية السابقة، أو حيث يأخذ اللاحق الحكم البراق لمن سبقه، خصوصًا حين يكون هذا الحكم متصلا بالمشابهة بين نصوص التراث وأفكار الفرنجة.

وهنا، يبدو لقراءة مندور لعبدالقاهر، فى «النقد المنهجى» «وفى الميزان الجديد»، فى الأربعينيات، أثر براق متكرر على قراءات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات، حيث تتواصل اتباعية التقليد، مراوغة، خفية، براقة، عصرية. وحسبى أن أشير إلى عبارات مندور الشهيرة فى منتصف الأربعينيات.(١٠١)

«مذهب عبد القاهر هو أصح وأحدث ما وصل إليه علم اللغة فى أوروبا لأيامنا هذه. وهو مذهب العالم السويسرى الثابت فردناند دى سوسير Ferdinan de saussure الذى توفى سنة ١٩١٣م.

تلك العبارات التى كانت بداية للقول بأن عبدالقاهر يعد - فى عصرنا :[١٠٢]

«من زمرة أدبية نقدية تجعل الصورة الذهنية مداراً يدور عليه الحكم بالقيمة الأدبية وجوداً واقتناعاً».

وذلك فى اتجاه قرائى متصاعد، يؤكد :[١٠٣]

«أن الناقد الأول الذى اكتنه هذه الطبيعة البنيوية للصورة هو ناقد عربى : عبدالقاهر الجرجانى، وأن فقرنا أمام الفكر الغربى فقر معاصر، وأن نقلنا المباشر عنه، فى كثير من الأحيان، يصبح مهزلة فكرية : إذ أن ما نقلناه عنه جزء أصيل من تراثنا الذى نجهله جهلا مؤسيًا».

وبعد أن كان محمد مندور يقول إن الشيخ عبدالقاهر قد سبق دى سوسير بقرون، فإن كمالا أبا ديب يقلب التشبيه، ولا يتردد فى القول بأن التراث اللغوى - العالمى - «النابع من فرديناند دى سوسير» هو «جزء من التراث اللغوى العربى كما يتبلور فى عمل ناقد هو عبدالقاهر»[١٠٤]، أو أن بعض آراء الشيخ سابقة بقرون «لرأى ناقد معاصر، لايزال تأثيره فى النقد الحديث عظيمًا، وهو آى. آى. ريتشاردز»[١٠٥]، ناهيك عن أن دراسة ادفيك كونراد الحديثة عن «المحكات المنطقية» أو «البنيوية» فى تحليل الصورة :[١٠٦]

«تقصر عن طرح الأسئلة الجذرية فى تحليل الصورة بالدقة التى يطرحها عبدالقاهر».

ولنختم الاستشهاد بما قاله أدونيس - فى الثمانينيات - من أن :[١٠٧]

«قراءة النقد الفرنسى الحديث هى التى دلتنى على حداثة النظر النقدى عند الجرجانى، خصوصًا فى كل ما يتعلق بالشعرية وخاصيتها اللغوية التعبيرية».

وليس ذلك كله من قبيل تصاعد التقليد، أو مراوغته فحسب، فى غيبة فحص دقيق ودرس مقارن لمقولات التشابه والتضاد بين دى سوسير (ومن بعده النقد

الفرنسي البنيوى) وعبدالقاهر، وإنما هو - فضلا عن ذلك - وضع مؤس، يذكر المرء بأولئك الذين لم يقدروا روائيًا مثل نجيب محفوظ إلا بعد أن تم تقديره على أيدى الفرنجة فى الغرب، وبعد أن حصل على أكبر جوائزهم. وهو وضع يكشف - فى النهاية - عن عرض من أعراض «تعويض» نفسى، تتحول معه علاقة الناقد العربى المعاصر بتراثه النقدى إلى علاقة تضاد عاطفى، هو انعكاس لعلاقته بالنقد الأوروبى الذى لا يملك هذا الناقد سوى أن يتبعه، ولا يستطيع - ما لم يطور أدوات إنتاج معرفته النقدية والتراثية - سوى أن يحلم - عاجزاً - بالاستقلال عنه.

- ٩ -

إن ذلك يلفتنا - مباشرة - إلى الدور الذى يقوم به «الآخر» فى قراءتنا لتراثنا. هذا «الغرب» (المتقدم) الذى يبدأ من الضفة الأخرى لحوض البحر الأبيض المتوسط، والذى دخلنا معه فى علاقة تبعية متعددة الأبعاد، منذ أن قصفت مدافع نابليون شواطئ الاسكندرية عام ١٧٩٨. وإذا كانت التبعية الاقتصادية أبرز أشكال التبعية التى تربطنا بالآخر، فهناك التبعية الفكرية التى نحاول الفكاك منها بالتراث والتى نواجه بها التراث فى الوقت نفسه، وذلك فى علاقة تضاد عاطفى، تنعكس على العلاقة التى تربطنا بالتراث، من حيث رغبتنا فى الاتصال به والانفصال عنه، ومن حيث محاولتنا الاستعانة به لمواجهة الآخر، والاستعانة بالآخر لمواجهته فى آن.

هذا الاشتباك بين «الآخر» و«التراث» فى وعينا يجعل من حضورهما حضوراً متبادلا، على نحو تغدو معه كل قراءة للتراث قراءة للآخر، وكل قراءة للآخر قراءة للتراث فى الوقت نفسه، إذ بقدر ما يؤثر التراث فى تعرفنا الآخر وإدراكه فإن الآخر - بدوره - يؤثر فى تعرفنا التراث وإدراكه.

هذا الحضور المتبادل يمكن أن نتعمقه على مستويات متعددة، لكن ما يهمنى - فى هذا السياق - هو «الاستعارات المعرفية» التى نأخذها عن الآخر، والتى تتحول

إلى قوى تحكم توجهاتنا فى قراءة التراث، وتغدو الإطار المرجعى الذى تنتسب إليه أحكامنا القيمية، منذ أن قال قسطاكى الحمصى - فى كتابه «منهل الوراد فى علم الانتقاد» - عام ١٩٠٧ :(١٠٨)

«لم يكن النقد من العلوم المعرفية عند العرب فى عصر من العصور، مع أن الانتقاد من الغرائز التى عرفوا بها فى كل زمن فلم يحددوا له رسمًا ولا اشتقوا من اسمه فنًا غير ما هو معلوم عندهم من نقد الدراهم، أى تمييز جيدها من رديئها».

إن كل خطاب نقدى عن التراث النقدى - ومن ثم كل نمط قرائى - ينطوى على استعارة معرفية كامنة، هى صياغة لنموذج معرفى (ابستمولوجى) يوجه الخطاب فى فعله أو النمط فى اتجاه حركته. هذه «الاستعارة» - آخر الأمر - أحد الموجهات الضمنية الأساسية للمتوسطات القرائية.وأحسب أنها أخطر هذه الموجهات من حيث تأثيرها السالب، ما لم نواجهها بوعى نقدى يقظ، فهى القطب الذى يحدد محيط القراءة ومداها، والمركز القيمى الذى تنطلق منه القراءة - داخل النسق المعرفى - لتعود إليه. ولعل أهم استعارتين وأكثرهما تكرارًا وإلحاحًا، فى هذا المجال، وارتباطًا بنظريات أدبية مازالت مؤثرة، هما استعارتا : «التطور» و«التعبير».

وإذا تحدثنا عن «التطور» فى التراث النقدى أو البلاغى وما أكثر ما نفعل، فنحن لانفارق صيغة هذه الاستعارة، أو دوالها التى يتضمن مدلولها شكل خط مستقيم صاعد من ناحية، نقيض للأشكال الدائرية من ناحية ثانية، ولا تفارق دلالته مبدأ التراكم الكمى من ناحية ثالثة. وتلك دلالة تجعلنا واقعين - بالضرورة - فى إسار حكم قيمى مسبق على القديم والجديد، على نحو يغدو معه الأول أقرب إلى السلب والثانى أقرب إلى الإيجاب. وفى الوقت نفسه ينطوى هذا الحكم القيمى على التسليم بمبدأ التغير والصيرورة من حيث هو حقيقة نهائية. ولا يؤدى تبنى هذه الاستعارة - بالضرورة - إلى تبنى كل الأفكار المصاحبة لها. ولكنه يخلق - على الأقل - ترابطًا اختياريًا بين القارئ وهذه الأفكار، بعضها أو كلها، الأمر الذى يوجه

الرؤية من زاوية دون غيرها، أو النظر من منظور دون آخر، فيحدد الإطار الذى يتحرك القارئ داخله، راصداً الظواهر، قائماً بعمليات حذف أو إضافة، تأكيد أو تهوين، تصغير أو تكبير، تلوين أو تمكين، حسب تناسب العناصر مع الاستعارة الكامنة؛ أو بما يجعل العناصر كلها منظورة فى ضوء الاستعارة المعرفية الكامنة.

ولا يوازى استعارة التطور أو يتداخل معها فى التأثير - فى قراءاتنا للتراث - سوى استعارة «التعبير» التى تصوغ النموذج المعرفى للنقد الوجدانى (الرومانسى) بوصفه الإطار المرجعى الأكثر هيمنة على قراءة تراثنا النقدى، منذ فترة ما بين الحربين بأحلامها الليبرالية الصاعدة إلى المرحلة الراهنة بكل أمانيها المحبطة. وتتضمن دوال استعارة التعبير مدلول الانبثاق الصاعد[١٠٩]، أو التدفق الذى يندفع معه شئ من الداخل (داخل الأديب) إلى الخارج، فى حركة قاهرة تتجاوز الإرادة الفردية للأديب، فى تكونها الداخلى الذى يمور محتدماً حتى يصل إلى لحظة أشبه بلحظة الغليان، حيث يندفع ما فى الداخل كالنبع، أو البركان، أو فعل الولادة، أو انبثاق البذرة من باطن الأرض، أو انبثاق الضوء من داخل المصباح، ويبرز على السطح بوصفه «تعبيراً» عن فعل اكتمل داخل الأديب وليس خارجه.

هذه الاستعارة لا تتناقض مع استعارة «التطور» من حيث منحاها الصاعد، المتقطع. ولكنها تتناقض مع استعارة المحاكاة (ظاهرياً على الأقل) بما تنطوى عليه من دلالة الانبثاق التى تؤكد - بدورها - القيمة الفردية للتعبير من ناحية، وسمو الداخلى بالقياس إلى الخارجى من ناحية ثانية، وارتفاع الأنا المتفردة بالقياس إلى المجموع من ناحية ثالثة. وبقدر ما تتجاوب استعارة التطور والتعبير، تجاوب الخاص والعام فى مركب واحد، فإن كلتيهما تتحولان - فى التجليات العملية - إلى موجهات قرائية مؤثرة. ويكفى الإشارة إلى قراءات جيل طه حسين والخولى وطه إبراهيم وأحمد أمين، وجيل محمد مندور وعبدالقادر القط وشوقى ضيف إلخ. لتأكيد هيمنة هاتين الاستعارتين على قراءة التراث النقدى حيث نلمح عند هؤلاء جميعاً

الاستعارتين المتداخلتين، كامنتين، كالعلة الأولى التى تتفرع عنها كل المعلولات، من حيث افتراض خط صاعد من التطور، وتأكيد مبدأ التراكم، والإلحاح الدائم على قوانين العلية الواصلة ما بين «الفجر» و«الضحى» و«الظهر» بلغة أحمد أمين. أضف إلى ذلك إيثار التخصيص على التعميم، والوجدان على العقل، والفردية على الجماعية، والذوق على المعيار العام، والنقد العملى على التطبيقى، وروح الفن على روح العلم.

ولو تركنا استعارتى التعبير والتطور إلى غيرهمامن الاستعارات المعاصرة، سواء اللاحقة على التعبير أو المضادة لها، وجدنا استعارة «الخلق» أو «الانعكاس» أو «البنية» أو «التفكيك» أخيراً. وجميعها تكثيف لغوى لأطر مرجعية تنتمى إلى ثقافة الآخر، ومن إنتاجه، ونستهلكها نحن - فى حدث القراءة - بطريقة تؤكد الحضور المؤثر لهذا الآخر على كل قراءة نقوم بها فى تراثنا العام أو الخاص.

ويبدو أنه يلزم لى - حتى استبعد أى سوء فهم - تأكيد الوجه الموجب لأمثال هذه الاستعارات، من حيث كونها أدوات ضرورية لاسبيل إلى الاستغناء عنها، أو تجاهلها، أو الجهل بها، فى تطوير كل معرفة قائمة بالتراث، أو إنتاج أية معرفة جديدة به، على الأقل إلى أن تستطيع ثقافتنا أن تصل إلى الطور الذى يمكنها من الإنتاج الذاتى لمثل هذه الأدوات. وحتى لو وصلت ثقافتنا إلى هذا الطور فإن الجدل مع «الآخر» المنتج لهذه الاستعارات سيظل - كما كان دائمًا - شرطًا أساسيًا لاكتمال وعى الأنا بنفسها من ناحية، وقدرتها على تطوير نفسها بالحوار مع غيرها من ناحية ثانية.

والحق أن الأثر السلبى لهذه الاستعارات المعرفية قرين غياب الوعى النقدى بها، وتقبلها بمنطق الاستهلاك (الذى يقوم على الترجمة أو التلخيص أو النقل) وليس منطق الإسهام فى إعادة الإنتاج، أعنى التسليم الاتباعى بسلامة الاستعارة دون استدلال على صحتها واختبار لتناسبها، أو فحص لإمكاناتها على مستويين :

مستواها الذاتى المقترن بسياقها التاريخى ونسقها المعرفى الذى أنتجت ضمن علاقاته، ومستواها الأدائى الوظيفى، حين يستخدمها القارئ فى سياق تاريخى مغاير، أو نسق معرفى ينطوى على إشكاليات مغايرة. وللأسف فإن ما يبدو لافتًا إلى الآن أن وعى الذات القارئة بهذه الاستعارات يعجز - غالبًا - عن التأمل المحايد لها، والاختيار الهادئ لسلامتها، والإضافة المنتجة إلى عناصرها، وذلك بحكم ظروف المرحلة الحضارية التى نعيشها، وعلاقات التبعية التى نحياها، والأدوات التى نستخدمها فى إنتاج المعرفة، فى مستوياتها المتجاوبة المتصلة بجدل الأنا مع نفسها - فى ماضيها وحاضرها - والآخر الذى يظلل بوطأته إمكانات مستقبلها.

ويبدأ الأثر السلبى لهذه الاستعارات، فى قراءة التراث النقدى، من حيث هى موجهات ضمنية، بما يتجاوز التقليد الاستهلاكى إلى فرض إشكاليات على التراث مجافية له، أو ليست من صنعه، ولم تكن مطروحة عليه فى عصوره الخاصة، وذلك بدل البحث فى التراث نفسه عن صيغه الداخلية، ومن ثم اكتشاف الأسئلة الخاصة التى كانت مطروحة على هذا التراث، والتى هى من صنعه، والتى تتحول إجاباتها - فى النهاية - إلى أسئلة مطروحة علينا.

إن استعارة «التعبير» - على سبيل المثال - مرتبطة باكتشاف الفرد لذاته، فى استقلالها عن القوى المطلقة الكامنة وراء الكون، والقوى الاجتماعية التى تحد من حريته فى هذا الكون، ومشكلات التعبير عن العلاقة بين هذا الفرد والمطلق من ناحية، وما يتصل بها من تحويل الإلهيات إلى إنسانيات، ومشكلات العلاقة بين هذا الفرد والسلطة الاجتماعية والسياسية من ناحية ثانية، وبينه وبين لغة الآخرين العامة التى تتناقض مع فرديته من ناحية ثالثة، ومعاناته هذه اللغة فى اكتشاف الحقيقة الكلية فى حضورها الداخلى الذى يتجلى فيه المطلق خلال المحدود من ناحية رابعة، والتمرد على هذه الحقيقة نفسها من ناحية خامسة، والتفرقة بين الانفعالات العميقة التى هى بواده الكشف والتمرد على المتجلى فى الكشف فى آن، وبين الانفعالات

العابرة التى هى علامة على سطحية الشعور من ناحية سادسة.. إلخ، كلها مشكلات مضمنة فى استعارة التعبير، ومنسربة فى مدلولاتها الخاصة بها، وهى وكثير غيرها من المشكلات تتحول إلى أسئلة بلا صدى موجب عند طرحها الآلى على التراث النقدى. وبقدر ما تقلص هذه الأسئلة «حدود» التراث الأدبى فى بحثها - سدى - عن الشاعر الذى :

هبط الأرض كالشعاع السنى   بعصا ساحر وقلب نبى

فإنها تقلص مفهوم النقد الأدبى نفسه، فى إلحاحها الفردى على الذوق الذى يجعل من «النقد المنهجى» مجرد «فن تمييز الأساليب» الشعرية على المستوى الفردى، فلا يبقى حالا فى دائرة النقد الأدبى سوى بعض النقد التطبيقى للشعر، ويخرج النقد النظرى مطروداً من مملكة الذوق، منبوذاً بوصمة التعليل العقلى ونقيصة الإيمان بالمبادئ العامة المجردة. وينقطع الضوء تمامًا عن «نظرية النقد» و«نقد النقد» و«النقد الشارح» على السواء. وإذ تتقلص حدود التراث الأدبى والنقدى، حيث تسقط النزعة الفردية المصاحبة لاستعارة التعبير ظلها على التطبيق الآلى، فإن النصوص النقدية تتحول إلى أعمال فردية، متفردة، متناثرة، كأنها ممالك منعزلة فى ملكوت الأفراد الذين لا يصل بينهم إلا جوار خارجى فى منازل الزمن. وتختفى العلاقات المتبادلة بين النقد الأدبى والحقول المعرفية المغايرة. وفى الوقت نفسه تختفى العلاقات المتبادلة بين النصوص النقدية وأنساقها المعرفية، حيث لا ينفصل عبدالقاهر عن أشعريته، ويدور كلاهما فى فضاء يناوشه العقل من ناحية والنقل من ناحية أخرى، فى دورة لا تخلو من علاقة غياب بأفلاك الحدس والتجريب.(١١٠)

بعبارة أخرى، إن عدسة التعبير لن ترى النصوص النقدية فى مستوياتها البنائية، أو جوانبها العلائقية بل تراها فى تفردها المنعزل، وحدودها الضيقة، ودوائرها الجزئية. وإذا أضفنا أن هذه العدسة ملونة سلفًا، وأن عمقها البؤرى جاهز من قبل، فإن ما سوف تراه هذه العدسة لن يكون هو التراث بالضرورة بل ما يتلون بلون العدسة، أو

يقع فى بعدها البؤرى، فتغدو أداة الرؤية معكرة الرؤية، ومن ثم سبيلا إلى تزييف الوعى بالتراث.

ومن المؤكد أن هذا التزييف يزداد حدة وخطراً، عندما تنتهى الأسئلة المضمنة، فى الاستعارات المطروحة على التراث، إلى إجابات سالبة بالنفى. عندئذ، يحدث نوع من التقابل - اللاشعورى - بين الاستعارة فى سياقها الأصلى - المستعارة منه - وصداها الشاحب فى التراث - المستعارة له. وتتخلق مقارنة شاجية مؤسية على مستوى الوعى أو اللاوعى، يتأكد معها الإحساس بالدونية إزاء الأنا المنتجة للاستعارة الأصلية، والإحساس النافر - المضاد - بالأنا المستقبلية لآلية التطبيق. وينعكس كلا الإحساسين على الآخر، فينشأ «التضاد العاطفى» Ambivalence الذى هو العلة الأولى وراء القراءة التعويضية.

وإما أن لا يجد القارئ صدى إيجابيًا للاستعارة المعرفية التى يقرأ خلال عدستها، فينفر من التراث (المتخلف) الذى لا يستجيب لما يبديه الآخر (المتقدم) أو يقدمه، نفور الابن من الأب العاجز عن حمايته من سطوة الآخر، الغريب، الذى يرتبط به الابن ارتباط التابع المنبهر بالمتبوع المخايل؛ أو يجبر القارئ تراثه على الاستجابة الموجبة (القسرية) لما يرد عن الآخر، بالتضخيم أو التكبير، والتركيز على المشابهة السطحية أو المماثلة الجزئية، لينفى هذا القارئ شعوره بالدونية، أو «يبرره» بالمعنى المستخدم فى التحليل النفسى، ويفاخر بتراثه المحبوب حيث لا مجال لفخر فى واقع الأمر، فيسقط كل - أو بعض - ترابطات الاستعارة الجديدة (تعبير، بنية، انعكاس، تفكيك... إلخ) على التراث القديم.

وإذا كان هذا التضاد العاطفى لازمة مصاحبة للقراءة التعويضية فإن هذه القراءة نفسها تنطوى على مفارقة ساخرة حادة. ذلك لأن «الاستعارات المعرفية» الواردة عن الآخر، متقلبة، متغيرة، لا تثبت على حال، ولا تظل محافظة على بريق أحدث الأزياء (الموضات) طويلا، فى هذا العصر الذى يتميز بسرعة إيقاعه، فماذا يفعل القارئ الذى

يستخدم أمثال هذه الاستعارات استخداماً آلياً ؟ ليس أمامه سوى اللهاث وراء استعارات أجد وأكثر بريقاً ! وتلك ظاهرة مؤسية حضورها الفاقع علامة على خلخلة الأنساق المعرفية السائدة للقارئ، وعلاقتها غير المتكافئة بأنساق معرفية مغايرة.

والحق أن الوعي النقدي بهذه الاستعارات أداة امتلاكها وخلاص من مآزقها في آن، فعزل القارئ العربي المعاصر عن الأنساق المعرفية للآخر، وتجاهل استعاراتها المعرفية، ضرب من الجمود والتخلف، لا يقل خطراً عن النقل الآلي لهذه الأنساق، أو الاستخدام الساذج لاستعاراتها. وإذا كانت أدواتنا المعرفية - الآن - قادرة على أن تتجاوز بنا الهشاشة العاطفية التي كانت تدفع طه حسين إلى القول بأن أبا العلاء المعري - شيخ معرة النعمان - «يذهب في تشاؤمه نفس المذهب الذي يذهب كافكا المتشائم الأوروبي الحديث فيما كتب بين الحربين العالميتين»، وأن كافكا ومن معه :[١١١]

«لم يكادوا يزيدون شيئاً على أصول الفلسفة العلائية... فقراءة اللزوميات وقراءة الفصول والغايات في تعمق واستقصاء تنتهي بك إلى نفس الموقف الذي تنتهي بك إليه قراءة القضية والقصر وأمريكا».

أقول : إذا كانت أدواتنا المعرفية قادرة على أن تتجاوز بنا هذه الهشاشة العاطفية لدى جيل الرواد فإنها قادرة على أن تخلصنا من بقاياها لدى جيل الأقران، من المعاصرين الذين يرون في أبي تمام «مالارميه العرب» وفي أبي نواس «بودلير العرب[١١٢]» وفي الفارابي «روسو العرب في القرون الوسطى[١١٣]» فقد آن الأوان لأن ننتقل من المباهاة المؤسية بعبد القاهر في حضرة دي سوسير إلى الفهم الموضوعي العميق، والتاريخي، لنصوصه ونصوص دي سوسير، في علاقاتها المتباينة، وأنساقها المغايرة، بوعي نقدي لا يتضاد عاطفياً بل يتماسك إجرائياً، ويتأسس منهجياً في سعيه لإنتاج معرفة جديدة (لا أيديولوچيا جديدة) بالتراث.

قد تكون أدوات إنتاج معرفتنا الجديدة بالتراث ليست من صنعنا تماماً ولكننا يمكن أن نمتلكها تماماً، بالفحص الدقيق لسلامتها، والمراجعة المستمرة لأصولها،

والانتباه اليقظ إلى ما تتضمنه استعاراتها المعرفية من سلب وإيجاب، والتذكر الفطن لمغزى ما يقوله شيخنا عبدالقاهر الجرجاني.(١١٤)

> واعلم أنك لا تشفى الغلة ولا تنتهى إلى ثلج اليقين حتى تتجاوز حد العلم بالشئ مجملا إلى العلم به مفصلا، وحتى لا يقنعنك إلا النظر فى زواياه، والتغلغل فى مكامنه، وحتى تكون كمن تتبع الماء حتى عرف منبعه وانتهى فى البحث عن جوهر العود الذى يصنع فيه إلى أن يعرف منبته ومجرى عروق الشجر الذى هو منه.

وإذا كان ذلك كله يؤكد الوعى النقدى بالآخر فإنه يؤكد الوعى النقدى بالتراث، ومن ثم ضرورة البحث عن المشكلات النوعية التى انطوى عليها، والأسئلة الفارقة التى صاغها، والإجابات الخاصة التى اهتدى إليها. وفى الوقت نفسه، البدء بالتراث لا من حيث هو نقطة نهاية وإنما من حيث هو إحدى نقاط البداية، فى جدال متعدد الأبعاد، تقوم به الأنا على مستوى علاقتها بالماضى والحاضر والمستقبل، وعلى مستوى وعيها بنفسها الذى لا ينفصل عن وعيها بغيرها فى آن.

- ١٠ -

وهنا، يمكن أن نتعلم من تراثنا النقدى إحدى خبراته الموجبة فى التعامل مع «الآخر»، وذلك حين تجاوز هذا التراث - فى لحظة من لحظاته التاريخية - منطق النقل الآلى، والتصديق الاتباعى، والاستهلاك السلبى للاستعارات المعرفية للآخر السابق عليه (والذى لم يكن التراث داخلا معه فى علاقة تبعية عل نحو ما نحن عليه الآن) خصوصًا استعارة المحاكاة، وانتقل إلى الإسهام فى إعادة إنتاج هذه الاستعارات والإضافة إليها. هذا ما فعله أسلاف لنا حاوروا (ولم يحاكوا أو ينسخوا أو يقلدوا) بلاغة الهنود والفرس واليونان ونقدهم الأدبى، وأضافوا إلى التراث اليونانى السابق عليهم إضافة الامتلاك، فى علمى الشعى والخطابة تخصيصًا، لأنهم انطووا على حلم

جليل أشار إليه أبو على ابن سينا فى القرن الخامس للهجرة، حين اختتم تلخيص ما جاء فى كتاب أرسطو «فن الشعر» بقوله(١١٥) :

«هذا هو تلخيص القدر الذى وجد فى هذه البلاد من كتاب علم الشعر للمعلم الأول. وقد بقى منه شطر صالح. ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع فى علم الشعر المطلق وفى علم الشعر بحسب عادة هذا الزمان كلامًا شديد التحصيل والتفصيل».

ولقد وصل هذا الحلم الجميل إلى ذروته مع حازم القرطاجنى، فى القرن السابع للهجرة، الذى حاور التراث السابق عليه، متسلحًا بالمبدأ السينوى «ولا يبعد أن نجتهد نحن فنبتدع.. بحسب عادة هذا الزمان» فقال - فى ثنايا كتابه «منهاج البلغاء(١١٦)» - :

«وقد ذكرت فى هذا الكتاب من تفاصيل هذه الصنعة ما أرجو أنه من جملة ما أشار إليه أبو على ابن سينا».

وقارن حازم بين أدب اليونان وأدب العرب، فى هذا الكتاب، منتهيًا إلى هذه النتيجة اللافتة التى تنطق الوعى بخصوصية الأنا فى علاقتها بالآخر(١١٧) :

لو وجد... فى شعر اليونانيين ما يوجد فى شعر العرب من كثير الحكم والأمثال، والاستدلالات، واختلاف ضروب الابداع فى فنون الكلام لفظًا ومعنى، وتبحرهم فى أصناف المعانى وحسن تصرفهم فى وضعها ووضع الألفاظ بإزائها، وفى أحكام معانيها واقتراناتها، ولطف التفاتاتهم وتتميماتهم واستطراداتهم وحسن مآخذهم ومنازعهم، وتلاعبهم بالأقوال المخيلة كيف شاءوا لزادوا على ما وضع من القوانين الشعرية.

إن هذا المنحى العقلى الذى يحرص على الإضافة الدائمة - ومن ثم المراجعة الدائمة - إلى علم الشعر، ومواصلة «الابتداع» فيه «حسب عادة.. الزمان» والوعى بخصوصيته هو أهم الخبرات الموجبة التى يمكن أن نتعلمها من تراثنا النقدى، فى

عصوره الزاهرة، سواء فى تعاملنا مع «الآخر»، أو فى تعاملنا مع تراثنا النقدى نفسه، فى مختلف عصوره.

ومن المؤكد أن تراثنا، أو تراث الآخر، ليس جوهراً نقلياً، اكتمل دفعة واحدة، أو دفعات، فى الماضى، فلم يبق سوى تكراره، أو إلغائه، وإنما هو بعض خبرة النوع الإنسانى الرتبطة بشروطها التاريخية، التى تقبل احتمالات الزيادة والتطور، أو التغير والتحول فى الوقت نفسه. ولقد كان بعض مفكرى التراث على وعى بذلك، من حيث ما يتصل بتراث الآخر السابق على التراث العربى، فقد أدرك الكندى - الفيلسوف البصرى - أن تراث كل أمة إنما هو حلقة من حلقات «تتميم النوع الإنسانى». وحرى بنا إذا كنا حراصاً على تتميم نوعنا. «إذ الحق فى ذلك»، فيما يقول الكندى، أن نبدأ مما قاله القدماء، السابقون علينا، لا على سبيل استعادته أو تكراره بوصفه الأكمل والأنقى، بل على سبيل «تتميم ما لم يقولو فيه قولا تامًا، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان(١١٨)».

ولن نقوم بتتميم النوع الإنسانى لو بدأنا من تراثنا، أو من تراث الآخر، قديمه أو حديثه، بوصفه البداية المطلقة أو النهاية المطلقة، إنما يكتمل «تتميم النوع الإنسانى» ويأخذ فى التحقق، حيثن نبدأ من «عادة اللسان» الذى ننطقه، و«سنة الزمان» الذى نعيشه. عندئذ، يمكن أن «نبتدع.. بحسب عادة هذا الزمان» كما قال ابن سينا، ونكون إضافة حية إلى الحلم القديم وليس نهاية جامدة له.

هوامش البحث

(١) P. Ricoeur, The confict of Interpretations; Eassays in Hermeneutics, Edited by Don Ihadle, Northwestern Univ. Press, 1974, p. 16.

(٢) راجع مادة «قرأ» فى اللسان والصحاح والتاج، ومعجم ألفاظ القرآن الكريم وتفسير الطبرى والزمخشرى للآية الأولى من سورة العلق، ولدوران مادة «قرأ» فى (النحل/٩٨) و(الاسراء/١٠٦) و(يونس/٩٤) و(الحاقة/١٩) و(الأعراف/٢٠٤).

(٣) R. Palmer, Hermeneutics, Northwestem Univ. Press 1969, PP 12-13.

(٤) T. Todorov, Symbolism and Interpretation, Trans. by Catherine Porter, Routledge & Kegan Paul, London, 1983, p. 19.

(٥) راجع مادة «فسر» و«أول» في المصادر الآتية :

السيد الشريف الجرجاني، التعريفات، القاهرة ١٩٣٩م.

أبو البقاء الكفوي، الكليات، دمشق ١٩٨٢م.

الراغب الأصفهاني، مقدمة تفسير، طه محمد سعيد الرافعي ١٣٢٩هـ.

حيث نجد في «الكليات» : التفسير والتأويل واحد وهو كشف المراد عن «المشكل». وفي «التعريفات» : «التأويل في الأصل الترجيع، وفي الشرع صرف اللفظ عن معناه الظاهر إلي معنى يحتمله» و«التفسير الاستبانة والكشف والعبارة عن الشئ بلفظ أسهل وأيسر من لفظ الأصل». وفي مقدمة الراغب :«التفسير أعم من التأويل، وأكثر ما يستعمل في الألفاظ والتأويل في المعاني» وهو من الأول، أي الرجوع إلي الأصل ومنه الموئل للموضوع الذي يرجع إليه. وذلك هو رد الشئ إلى الغاية المرادة منه علمًا كان أو فعلا».

(٦) J. Laplanche and J-B. Bontalis, The Language of Psycho-Analysis, Trans. by D. Nicholson-Smith The Hogarth Press, London 1985, pp. 293-294.

والتفسير - فى التحليل النفسى - هو : «النهج الذى يبرز - بواسطة الفحص التحليلى - المعنى الكامن فى كل ما يقوله المرء أو يفعله، كاشفًا عن أساليب الصراع الدفاعى ومستهدفًا - فى النهاية - تحديد الرغبة التى يعبر عنها كل نتاج للاوعى».

(٧) J. Culler, Structuralist Poetics, Cornell Univ. Press, New York, 1975, p. 128.

(٨) من الأوضاع السلبية للدراسات العالية - فى جامعاتنا العربية - أن أغلب من يقومون بدراسة التراث النقدى، أو توجيه الدراسات فى مجالاته، لا يدركون أهمية هذه العلاقة ومن ثم يعزلون دراسة التراث النقدى عن آفاقه الأدبية الحديثة، والنتيجة توسيع الهوة بين مجالات النقد الأدبى، القديم والجديد، وإنتاج أبحاث تقوم على المحاكاة والنسخ والتقليد.

(٩) ديوان حافظ إبراهيم (ت. أحمد أمين، أحمد الزين، إبراهيم الإبيارى) القاهرة ١٩٧١، ٤٨٥/٣-٤٨٦.

(١٠) أحمد شوقى، الشوقيات، بيروت، دار الكتاب العربى ١/ ١٦٠.

(١١) على عبدالرزاق، أمالى على عبدالرزاق فى علم البيان وتاريخه، القاهرة ١٣٣٠هـ من ص٣٧-٣٨.

(١٢) بدأ الإمام محمد عبده تدريس كتابى عبدالقاهر فى «الأزهر» بعد عودته من منفاه فى الشام (١٨٨٨م) ونشرهما، بعد ذلك، مع تأسيس جمعية إحياء الكتب العربية عام ١٩٠٠م. ومن الذين حضروا دروسه : أحمد تيمور، مصطفى لطفى المنفلوطى وحافظ إبراهيم، وعبدالرحمن البرقوقى، وعلى الجارم، وعلى عبدالرزاق. وقد دفعت هذه الدروس على عبدالرزاق - فيما بعد - إلى تأليف أماليه، وكذلك البرقوقى الذى نشر تقديم محمد عبده لكتابه فى العدد الأول من مجلة البيان.

(١٣) محمد سعيد، ارتياد السحر فى انتقال الشعر، روضة المدارس المصرية السنة السابعة، العدد السابع عشر (الثلاثاء ١٥ رمضان سنة ١٢٩٢هـ) ص١٦.

(١٤) رفاعة الطهطاوى، الأعمال الكاملة (ت. محمد عبده) بيروت ١٩٨٧، ٢٣٧/٢.

(١٥) محمد صبرى، الشوقيات المجهولة، القاهرة ١٩٦٢، ١٧٣/٢.

(١٦) الجاحظ، الحيوان، ط الساسى ١٢٨/٥-١٢٩.

(١٧) ابن رشيق، العمدة، ط محمد محيى الدين عبدالحميد، القاهرة ١٩٥٥م، ١٧٨/١.

(١٨) محمد عثمان، قواعد فى فن الشعر، روضة المدارس المصرية، السنة السادسة، العدد الرابع (الخميس ١٥ ربيع الآخر سنة ١٢٩٢هـ) ص١١-١٥.

(١٩) ديوان المازنى (المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب، القاهرة) ص١٣.

(٢٠) أبو القاسم الشابى، الخيال الشعرى عند العرب، تونس ١٩٦٣م ص١٣.

(٢١) راجع لصاحب البحث، المرايا المتجاورة، القاهرة ١٩٨٢، ص١٤٨.

(٢٢) أبو أحمد العسكرى، رسالة التفضيل بين بلاغتى العرب والعجم، نقلا عن أمين الخولى، مناهج تجديد، القاهرة ١٩٦١، ص١٢٠.

(٢٣) طه إبراهيم، تاريخ النقد الأدبى عند العربى، دار الحكمة بيروت، ص١٦٣، وأشير إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٤) محمد مندور، النقد المنهجى عند العرب، مطبعة نهضة مصر - القاهرة، الطبعة الأولى، وأشير إلى بقية الاقتباسات فى المتن.

(٢٥) راجع لأمين الخولى، مصر فى تاريخ البلاغة (بحث ألقى عام ١٩٣٤) ضمن مناهج تجديد، ص ٢١٩-٢٥٣.

(٢٦) ابن الأثير، المثل السائر (ت. الحوفى وطبانة) القاهرة، ١٩٦٢، ٣٩/١.

(٢٧) حازم القرطاجنى، منهاج البلغاء (ت. محمد الحبيب ابن الخوجة) تونس ١٩٦٦،ص ١٠٥.

(٢٨) عباس العقاد، فى بيتى، سلسلة اقرأ القاهرة ١٩٤٥، ص٤-٢٥.

(٢٩) أحمد الهوارى، مصادر نقد الرواية، القاهرة ١٩٧٩، ص٩٣.

(٣٠) شكرى عياد، كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، القاهرة ١٩٦٧، ص٢٢.

(٣١) إحسان عباس، تاريخ النقد الأدبى عند العرب، بيروت ١٩٧١، ص ٩-١٠.

(٣٢) أدونيس. الثابت والمتحول الطبعة الثالثة، بيروت، ٣١/١.

(٣٣) حمادى صمود، التفكير البلاغى عند العرب، تونس ١٩٨١، ص١١.

(٣٤) عبدالسلام المسدى، التفكير اللسانى فى الحضارة العربية، تونس ١٩٨١، ص١٢-١٣.

(٣٥) K. Abu Deeb, Al-Jurjani's Theory of Poetic Imagery, London, 1979, p. 3.

(٣٦) E.H. Carr, What is History, Penguin London, 1964, p. 12-14

(٣٧) كليلة ودمنة، بيروت ١٩٧٢، ص١٨.

(٣٨) ديوان أبى نواس (ت. أحمد الغزالى) ص ٦٠٤.

(٣٩) قدامة، نقد الشعر (ت. يونبياكر) ليدن ١٩٥٦، ص٤٢.

(٤٠) النفرى، كتاب المواقف (ت. أربرى) القاهرة ١٩٣٤، ص٥١.

(٤١) عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٩٦ وقارن با كتبه عبدالفتاح كيليطو عن الدلالة «الشمسية» للمجاز عند عبدالقاهر فى الأدب والغرابة، بيروت ١٩٨٢، ص٦٠-٦٥.

(٤٢) هذا التصنيف أولى، تجريبى، يراد به التوضيح والتمثيل من ناحية، والكشف عن الدوافع المباشرة من ناحية ثانية.

(٤٣) زكى نجيب محمود، المعقول واللامعقول فى تراثنا الفكرى، دار الشروق، ص٧.

(٤٤) فهمى جدعان، نظرية التراث، عمان الأردن، ١٩٨٥، ص١٧.

(٤٥) المرجع السابق، ص٣٥.

(٤٦) حسن حنفى، من العقيدة إلى الثورة، القاهرة ١٩٨٨، ص١/٥.

(٤٧) المرجع السابق. ٣٢/١.

(٤٨) حسين مروة، النزعات المادية فى الفلسفة العربية الإسلامية، بيروت ١٩٨٠، ص ٢٣/١.

(٤٩) محمد عابد الجابرى، تكوين العقل العربى، بيروت ١٩٨٤، ص٣٧ وقارن بالتطبيق الموسع فى بنية العقل العربى، بيروت ١٩٨٦ حيث الدراسة التحليلية النقدية لنظم المعرفة فى الثقافة العربية.

(٥٠) يستخدم الجابرى هذا المصطلح بمعنى متولد عن قراءته فى «البنيوية» الفرنسية المعاصرة . خصوصًا كتابات ميشيل فوكو Michel Foucault ويحدده على النحو التالى :

«الإشكالية.. منظومة من العلاقات التى تنسجها - داخل فكر معين - مشاكل عديدة مترابطة لا تتوافر إمكانية حلها منفردة ولا تقبل الحل من الناحية النظرية إلا فى إطار حل عام يشملها جميعًا. بعبارة أخرى إن الإشكالية هى النظرية التى لم تتوافر إمكانية صياغتها، فهى توتر ونزوع نحو النظرية، أى نحو الاستقرار الفكرى» راجع محمد عابد الجابرى، نحن والتراث، بيروت ١٩٨٢، ص٣٩.

(٥١) تأمل - مثلا - العدد اللافت من الندوات والحلقات الدراسية والمؤتمرات التى عقدت حول التراث، من منظور العمل السياسى، واكتشاف الهوية وتحديات العصر، وجدل الأنا والآخر.. إلخ، ومن أهم هذه الحلقات الدراسية ما يلى :

- «مؤتمر الابداع الفكرى الذاتى فى الأمة العربية» الذى نظمته جامعة الأمم المتحدة بالاشتراك مع جامعة الكويت فى اكتوبر ١٩٨٠، فى إطار مشروع «البدائل الاجتماعية الثقافية للتنمية فى عالم متغير».

- الندوة العلمية التى نظمها معهد التخطيط القومى عن القضايا الاجتماعية للتنمية فى مصر بعنوان «الثوابت والمتغيرات» القاهرة، مارس ١٩٨١م.

ـ ندوة «التراث والعمل السياسى» التى نظمها المجلس القومى للثقافة العربية، منتدى الحوار، الرباط، ١٩٨٢، ونشرت تحت العنوان نفسه عام ١٩٨٤.

ـ ندوة «التراث وتحديات العصر فى الوطن العربى»، نظمها مركز دراسات الوحدة العربية، القاهرة، ١٩٨٤، وقد أشرف على نشرها السيد ياسين، عن المركز نفسه عام ١٩٨٥م.

(٥٢) فؤاد زكريا، جمهورية أفلاطون (دراسة وترجمة) القاهرة ١٩٨٤، ص١/٩٢٦.

(٥٣) محمد عابد الجابرى، الخطاب العربى المعاصر، بيروت ١٩٨٢، ص١٠.

(٥٤) فؤاد زكريا، المرجع السابق ذكره ص١٠.

(٥٥) طيب تيزينى، من التراث إلى الثورة، دمشق ١٩٧٩، ص١/١٢.

(٥٦) حسين مروة، النزعات المادية، ص ١/٢٦.

(٥٧) محمد عابد الجابرى، نحن والتراث، ص١٦.

(٥٨) راجع - على سبيل المثال :

E.D. Hirsch, Validity in Interpertation Yale Univ. Perss, 1967, p. 8.

(٥٩) الاقتباس من سارتر، راجع، جان بول سارتر، ما الأدب، ترجمة محمد غنيمى هلال، القاهرة ١٩٦١، ص ٢٥٤.

(٦٠) Todorov. Op. Cit., p. 27.

(٦١) يكاد بياجيه يجعلهما عملية واحدة مزدوجة البعدين فحسب، حيث يتصل بعد المواءمة بالموضوع والتمثل بالذات، راجع.

Jean-Claude Bringuier, Cnversations With Jean Piaget, Trans by Basi-Miller Gulati, The Univ. of chicago Press 1977, P.4.

وقد ترجم لى أستاذى الدكتور/ مصطفى سويف - عن الفرنسية مباشرة - تعريف بياجيه المصطلحى التمثل والملاءمة على النحو التالى :

«التمثل نشاط عقلى يتجه إلى إدماج موضوع معين، أو موقف معين، فى مخطط نفسى أشمل».

«المواءمة نشاط نفسى للطفل يتلخص فى تحويل مخطط أولى بهدف التكيف مع موقف جديد، سواء كان الطفل يعجز عن تمثل ذلك الموقف أو أن نضجه يجعله يتجاوز المرحلة السابقة التى كان يكتفى فيها بتمثيل أبسط».

(٦٢) J. Culler, Op. Cit., p. 113-130

(٦٣) الجابرى، تكوين العقل العربى، ص٣٧.

(٦٤) A.J. Greimas and J. Courtes, Semiotice and Language, Trans, by Larry Crist and others, Indiana Univ. Press 1982, p. 105-106.

(٦٥) راجع :

Luncien Goldmann, The sociology of Literature in The Sociology of art & Literature, Edited by M.C. Albrecht and others, London, 1970, p. 584-586.

(٦٦) راجع فى هذا الكتاب، ابن المعتز، قراءة حديثة فى ناقد قديم.

(٦٧) حسن حنفى، التراث والتجديد، القاهرة، ١٩٨٠، ص٢٣.

(٦٨) شكرى عياد، كتاب ارسطو طاليس، ص٢٢.

(٦٩) المرجع السابق، ص ٢.

(٧٠) شوقى ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة ١٩٦٥، ص٥ وقارن بكتاب رجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، اسكندرية ١٩٧٩، ص٥-٦.

(٧١) محمد زغلول سلام، تاريخ النقد العربى، القاهرة - دار المعارف، ص ٧/١.

(٧٢) كارل بوبر، عقم المذهب التاريخى، ترجمة عبدالحميد صبره، الاسكندرية ١٩٥٩، ص١١.

(٧٣) أدونيس، الثابت، والمتحول، ص٣/١

(٧٤) الجابرى، نحن والتراث، ص٣٢.

(٧٥) زكى نجيب محمود، تجديد الفكر العربى، بيروت ١٩٧١، ص١٨.

(٧٦) عبدالسلام المسدى، التفكير اللسانى ص١٢.

(٧٧) محمود أمين العالم، الوعى الزائف، القاهرة ١٩٨٨، ص٢٢٢.

(٧٨) المرجع السابق، ص ٢٢٥.

(٧٩) حسن حنفى، التراث والتجديد، ص١١.

(٨٠) أدونيس، الثابت والمتحول، ص١١/١.

(٨١) الجابرى، نحن والتراث، ص ٣٢.

(٨٢) Carr, Op. Cit., p. 16.

(٨٣) حسن حنفى، التراث والتجديد، ص٢٣.

(٨٤) حسن حنفى، قراءة النص، الف، مجلة البلاغة المقارنة، القاهرة ربيع ١٩٨٨، ص١٥-١٨.

(٨٥) Edward W. Said "The Text, The World, the Critic" in Josue V. Harari (ed.) Textual Strategies, Cornell Univ. Press, 1979, p. 163.

(٨٦) حسن حنفى، قراءة النص، ص١٦.

(٨٧) J. Laplanche and J-B Pontalis Op. Cit., p. 224-255.

(٨٨) أنظر على سبيل المثال :

P. Ricoeur, the conflict of interpretatins, Northwestem Univ. Press, 1969. Hans-Georg Gadamer, Truth and Method, The Seabury Press, New York, 1, 75.

(٨٩) حسن حنفى، قراءة النص، ص١٨.

(٩٠) R. Selden, A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory, London, 1984, p.111.

(٩١) الجرجانى، التعريفات، ص٧٥.

(٩٢) أبو البقاء الكفوى، الكليات، ص٢/٩٠.

(٩٣) راجع صلاح عبدالصبور، حياتى فى الشعر (ضمن ديوان صلاح عبدالصبور، المجلد الثالث)، بيروت ١٩٧٧، ص٥-٢٩.

(٩٤) ابن المعتز كتاب البديع، (ت. كراتشقوفسكى)، لندن ١٩٣٥، ص٢.

(٩٥) هذا ما فعله أدونيس بعد ذلك بكثير، فافتتح الاجتهاد المجدد فى الخصومة بين القدماء والمحدثين، راجع مقدمة للشعر العربى، بيروت ١٩٧٩، ص٣٧-٦٤.

(٩٦) راجع ضمن هذا الكتاب. «تعارضات الحداثة».

(٩٧) طه إبراهيم تاريخ النقد، ص١٠٥.

(٩٨) محمد مندور، النقد المنهجى، ص١٠٥.

(٩٩) عبدالقادر القط، حركات التجديد فى الشعر العباسى، ضمن : إلى طه حسين فى عيد ميلاده السبعين، القاهرة ١٩٦٢، ص٤٤١. وقارن بما كتبه المؤلف نفسه عام ١٩٥٠ - فى اطروحته لدرجة الدكتوراه بعنوان : مفهوم الشعر عند العرب (ترجمة عبدالحميد القط)، القاهرة، ١٩٨٢.

(١٠٠) الجاحظ، الحيوان (ت. هارون)، القاهرة، ١٩٤٨، ص١١.

(١٠١) محمد مندور، النقد المنهجي، ص٣٢٦.

(١٠٢) زكي نجيب محمود، المعقول واللامعقول، ص٢٥٣.

(١٠٣) كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت، ١٩٧٩، ص٢٢.

(١٠٤) المرجع السابق، ص١١.

(١٠٥) المرجع السابق، ص٤.

(١٠٦) المرجع السابق، ص٣٥.

(١٠٧) أدونيس، الشعرية العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص٨٦-٨٧.

(١٠٨) قسطاكي الحمصي، منهل الوراد في علم الانتقاد، القاهرة ١٩٠٧، ص١/١١.

(١٠٩) الأصل الأجنبي (الذي ترجم بكلمة التعبير) ينطق هذا المدلول على نحو أوضح، حيث تسبق السابق ex (الدالة على الحركة إلى الخارج في الإنجليزية) الجذر Press (الدال على الضغط، أو العصر) مما يعل دلالة الكلمة قرينة الضغط صوب الخارج، أو الانبثاق الصاعد.

(١١٠) هذا إذا افترضنا مع فهمي جدعان «أن التاريخ الفكري الإسلامي يفرض علينا أربعة نماذج أو أنماط معرفية شكلت القنوات الأساسية التي جرت فيها الأفكار في الإسلام : النمط النقلي، النمط العقلي، النمط الحدسي أو الكشف (الصوفي) النمط الاختباري التجريبي. راجع «نظرية التراث»، ص٤٩.

(١١١) طه حسين، ألوان، القاهرة ١٩٥٢، ص ٢٢٥، ٢٢٧، ٢٢٦.

(١١٢) أدونيس، مقدمة للشعر العربي، ص٤٣.

(١١٣) الجابري، نحن والتراث، ص٥٥.

(١١٤) عبدالقاهر، دلائل الإعجاز، ص ١٧١.

(١١٥) عبدالرحمن بدوي (محقق ومترجم) فن الشعر، القاهرة ١٩٥٣، ص١٩٨.

(١١٦) حازم القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٧٠.

(١١٧) المرجع السابق، ص٦٩.

(١١٨) رسائل الكندي الفلسفية (ت. أبو ريدة) ص١/١٠٣.

القسم الثانى

قراءات تطبيقية

- تعارضات الحداثة.
- قراءة محدثة فى ناقد قديم
- نظرية الفن عند الفارابى
- الخيال المتعقل



تعارضات الحداثة

هناك، لا شك، عوامل متعددة ساعدت على ازدهار الحركة النقدية فى التراث العربى، ولكن أهم هذه العوامل، فى القرنين الثانى والثالث الهجريين، هو ما طرأ على الشعر العربى نفسه من تغير لافت، تبلور فيما أنجزه الشعراء المحدثون، ابتداء من بشار بن برد (-١٦٧هـ) وصالح بن عبدالقدوس (-١٦٧هـ) مرورا بأبى نواس (-١٩٩هـ) وانتهاء بأبى تمام (-٢٢٩هـ). ولقد تجلى هذا التغير فى مجموعة من الخصائص، ميزت هؤلاء الشعراء عن أسلافهم ومعاصريهم، وباعدت ما بين شعرهم والنماذج القديمة التى كانت مثالا يحتذى.

ولقد أطلق القدماء، من معاصرى هؤلاء الشعراء، صفة «المحدثين» عليهم، وهى صفة تنطوى على إحساس بالمغايرة بين شعرهم وشعر السابقين عليهم. وجعلوا من بشار رأسًا لمذهب متميز، فهو «أستاذ المحدثين وسيدهم»، لأنه «سلك طريقًا لم يسلكه أحد فانفرد به»[1]. وعدوا شعر أبى تمام قمة تصاعد هذا المذهب، بكل محاسنه ومساوئه. وكما أطلقوا على هذا المذهب «طريقة المحدثين» أطلقوا على نتاجه الشعرى صفة «البديع»، وهى صفة تعنى الصياغة على غير مثال سابق، فتنطوى على المفارقة، لأنها تشير إلى الأولوية فى الوجود، والمخالفة للمعهود. وكأن البديع، من هذه الزاوية، وصف لنتاج «المحدثين»، على نحو يقارب ما بين صيغتى اسم المفعول فى «المبدع» و«المحدث»، من حيث إن كليهما وصف لنتاج، يمثل ابتداعه وإحداثه خروجًا على ما هو ثابت، ومخالفة لما هو «قديم».

---

* نشر هذا البحث فى أكتوبر ١٩٨٠.

ولقد رد بعض القدماء شيوع ما أسموه «مذهب المحدثين» - أو طريقتهم - إلى تلبية مطالب جديدة، نشأت لدى المبدعين والمتلقين، بفعل تغير الزمن، فقيل إن شعر المحدثين «أشكل بالدهر» كما أنه «أشبه بالزمان»، وإن «الذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين»[٢]. والسؤال هو : هل ترجع هذه المطالب الجديدة، عند المبدعين والمتلقين، إلى مجرد الجدة، على أساس أن لكل جديد لذة، فيما يقول ابن المعتز (-٢٩٦هـ) أم ترجع هذه المطالب إلى تغير الزمن، وتقلب الأحوال، وبالتالى تغير الأذواق؟ أم أن هذا كله يرتد إلى أسباب أكثر جذرية أنتجت ما صاغه هذا المذهب من إدراك، وما أداه من وظائف، وما واجهه من هجوم، وما أثاره من مشاكل؟. ولعل هذه الأسئلة تقودنا إلى الأخطر، فنطرح السؤال الأهم عن ماهية «الحداثة» التى عدت مرادفة لهذا المذهب، وكيفية فهمها.

لقد قيل : إن أبا نواس «تمادى به حب البديع حتى أغرق فيه»، وأن أبا تمام «أراد البديع فخرج إلى المحال»[٣]. و«الإغراق» لفظ يشير إلى مجاوزة الحد فيما تعارفت عليه الجماعة، كما أن «المحال» من الكلام ما عدل به عن وجهته التى تعارفت عليها الجماعة أيضًا. وكلاهما وصف لحالة مفارقة بين أصل وفرع، ومبدع ومجتمع، وماض وحاضر. وكلاهما تجسيد لتعارض فى الإدراك، فما يراه البعض استحالة واغراقًا من منظور، قد لا يراه البعض الآخر كذلك من منظور مخالف. لكن التعارض يظل قائمًا بين منظورين، يرتبط كلاهما بإدراك مخالف، على مستويات متعددة، لا يمكن فهم المحدث «البديع» دونها.

ويقودنا هذا كله إلى «الحداثة». ولانلاحظ، منذ البداية، إن «الحداثة» كصفة مصدرية، تختلف فى شمولها عن صفتى اسم المفعول، فى «المحدث» و«المبدع». إن صيغتها المصدرية تشير إلى شمولها، وتقرنها بنظام من التصورات، يحدد صفات ما هو ناتج عنه أو ملازم له. وإذا كانت الصيغة الصرفية للحداثة تنبئ عن خلافها الكمى مع صيغة «المحدث» و«المبدع» من ناحية، وصيغة «الحديث» و«البديع» من ناحية

ثانية، فإن الصيغة نفسها تنبئ عن تشابه كيفى، على المستوى الدلالى، بين صيغ متباينة، تشير إلى مستويات متعددة من تعارض جذرى واحد بين طرفين أساسيين.

لقد قيل إن «الحديث» نقيض «القديم»، كما قيل إن «الحداثة» نقيض «القدم»[٤]. وكلاهما قول يشير إلى أن ما يقع فى دائرة الحداثة يتعارض مع ما يقع فى دائرة القدم. إن وجود أحدهما نفى لوجود الآخر، كما أن فهم أحدهما لا يتم إلا بفهم تعارضه مع الآخر. على أن هذا التعارض ليس تعارضًا بين عنصرين بسيطين، وإنما هو تعارض بين نظامين، يقوم كل منهما على مستويات متعددة تتجاوب عناصرها وتتوازى فى علاقات، تصنع الصورة الكلية للنظام، بحيث لا يمكن فهم مستوى من المستويات دون إدراك علاقاته بغيره.

وإذا توقفنا، مثلا، عند التعارض الدلالى الذى يلازم وجود لفظ «المحدث»، رغم غياب نقيضه الذى لا تغيب فاعليته السياقية، لاحظنا أن التعارض له مستوياته المتعددة التى تشمل مجالات دينية وفكرية وجمالية. إن «المحدث» يرتبط بإحداث شئ على غير مثال، فيقود إلى «إحداث» البدعة على مستوى الشرع، وبالتالى إلى مخالفة أهل البدع والأهواء لأهل السنة فى الاعتقاد، مما يقودنا إلى مستوى ثانٍ، يرتبط بالتعارض بين العقل والنقل فى الفكر، وذلك مستوى لا ينفصل عن مستوى ثالث يرتبط بالإحداث فى الأدب، مما يفضى إلى مذهب «المحدثين» من الشعراء واختلافه عن مذهب «القدماء».

إن كل هذه المستويات تتجاوب فى علاقات، تشكل نظامًا من التصورات، يجعل من الحداثة طرازًا من الإدراك الشامل، ينطوى على «الإبداع» فى الفن، و«الإحداث» فى الفكر، وينتج عنه «المحدث» بكل مستوياته التى نحاول تعرفها، من مستوى الشعر خاصة.

لنقل إن «الحداثة»، فى الشعر، لا تقوم على ثنائية يتعارض فيها الماضى مع الحاضر، فى محور زمانى فحسب، بل تقوم على أساس من تعارض آخر، فى الحاضر

نفسه، على مستويات متعددة. والشاعر «المحدث»، بهذا الفهم، هو الشاعر الذى يبدع فى الحاضر مقابل الشاعر الذى أبدع فى الماضى، كما أنه الشاعر الذى يرتبط بجانب متقدم فى الحاضر مقابل الشاعر الذى يرتبط بجانب ثابت فيه، والارتباط بالجانب المتقدم من الحاضر يشير إلى تغير فى الإدراك نتج عن تغير فى علاقات الحاضر. وبمجرد أن يعى الشاعر هذا التغير فى العلاقات، ويحاول صياغته إبداعًا، فإنه يدخل فى تعارض له أكثر من جانب.

إنه ينطلق من الحاضر المتغير الذى يعيش فيه، بكل ما يفرضه هذا الحاضر من مشكلات. وهو يدرك أن هذا الحاضر ليس فى حالة سكون، بل فى حالة حركة، وأن هذه الحركة ناشئة عن صراع بين عناصر كثيرة، يرتبط بعضها بما هو قائم، ومن ثم بمحاولة تثبيته، ويرتبط بعضها الآخر بما هو ممكن، ومن ثم بمحاولة تحقيقه. وينطوى وعى الشاعر المحدث بمثل هذا الصراع المتوتر، بين نقيضين على نوع من الاختيار بالضرورة. إنه يختار سبيل الممكن وليس سبيل ما هو قائم. والاختيار، من هذه الزاوية، يعنى تبنى موقف جمالى يتجاوب مع مواقف فكرية واجتماعية، تسعى لتغيير ما هو قائم وتطويره. وبمجرد أن يختار الشاعر، أو يتبنى موقفًا، فإنه يدخل فى تعارض مع من يعيش فى عصره، ممن لا يشاركه الاختيار نفسه أو التبنى.

ولن يصطدم الشاعر، فى هذه الحالة، بأذواق القراء فحسب، بل بمؤسسات اجتماعية، وأنظمة فكرية، ونقاد ما زالوا يدركون مشكلات الحاضر بطريقة مخالفة. على أن التعارض يزداد عمقًا عندما يؤمن الشاعر بضرورة إعادة تشكيل تراثه ليدعم بالمتجاوب من عناصره إدراكه المحدث، وعندما يؤمن أن عليه أن يتجاوز تراثه إلى تراث الأمم الأخرى، ليفيد منه وهو يعيد تشكيل تراثه، مما يؤدى إلى تعارض آخر مع عناصر فى الحاضر وعناصر توازيها فى الماضى، فنواجه، بالتالى، أكثر من فهم للتراث وأكثر من تصور للتقاليد، فيحدث تعارض آخر بين إطارين مرجعيين فى الحكم بالقيمة على عناصر الموروث من الماضى. ويزداد هذا التعارض تعقدًا عندما يحاول

الشاعر الإفادة، فى تشكيل إدراكه، من كل أشكال الفكر المعاصر له، أى الفكر الذى يوازى إبداعه الشعرى. وعلى رأس هذا الفكر - فى حالة بشار وصالح بن عبدالقدوس وأبى نواس وأبى تمام - الفلسفة، وما يتصل بها مما سمى (علوم الأعاجم». وعندئذ يتجلى جانب آخر من تعارض العقل مع النقل، على مستوى الفن والاعتقاد، فنسمع شجاراً حول كفر الشعراء وإيمانهم، مثلما نواجه خلافًا بين أولئك الذين يريدون أن يصلوا ما بين الشعر ومغامرة الفكر، وبين أولئك الذين يريدون من الشعر الحفاظ على «عمود» الأقدمين، فيظل مجرد «ديوان» للعرب يجمع المآثر ويسجل الأحساب.

إن وعى الشاعر المحدث بكل هذه التعارضات يعنى وعيًا بمسئوليته إزاء وضع تاريخى للحاضر وتراث أدبى للماضى، ولذلك يمكن تلخيص حداثة هؤلاء الشعراء «المحدثين» على أساس أنها حالة وعى متغير، يبدأ بالشك فيما هو قائم، ويعيد التساؤل فيما هو مسلم به، ويتجاوز ذلك إلى صياغة إبداعية جذرية لتغير حادث فى علاقات المجتمع، ليجسد موقفًا من هذا التغير، يصوغه صياغة تتجاوز الأعراف الأدبية للماضى، وتفيد من الكشوف الفكرية للحاضر.

والنتيجة الطبيعية التى تحدث نتيجة هذه الحالة، هى تلك الصدمة التى تبده وعى المتلقى. إنه يدرك فجأة، أنه إزاء شئ مختلف، كما لو كان كل شئ يبدأ من جديد، وكما لو كان كل شئ يكتسب معنى جديداً. والصدمة لابد أن تولد استجابات متعارضة. وإما أن يرى المتلقى، فى النتاج الشعرى للحداثة، تجسيداً لشئ يستشعره، ويفتش عن لغة إبداعية تصوغه، فيستجيب للحداثة، استجابة موجبة، يكتسب معها خبرة جديدة، تمكنه من إدراك مستويات التغير فى حاضره، فيصبح من أنصار الشعر المحدث. وإما أن يرى المتلقى، فى هذا النتاج، إحالة وإغرابًا، أو انحرافًا حاداً، يهدد كثيراً أو قليلا من العناصر المكونة لبنية وعيه الاجتماعى، فيستجيب إلى الحداثة استجابة سالبة. وقد يرى فيها شراً لكنه يظل يتوجس منها، لأنها تربك أنسقته الإدراكية، فينظر إليها فى ريبة، تجسدها دهشة الاستنكار التى تقول : «إذا كان هذا

شعراً فكلام العرب باطل». وبين هاتين الاستجابتين المتعارضتين الأساسيتين، تنشأ استجابات ثانوية، تتجه صوب الإيجاب أو السلب. لكن تظل صدمة الحداثة، فى الشعر، تولد استجابات متعارضة، فتؤدى إلى نوعمن التعارض والانقسام يصبح أكثر جذرية، عندما تكون حالة الوعى المتغير، فى الأدب، غير منفصلة عن حالات تغير أخرى، فى بنية الوعى الاجتماعى كله. وعندئذ يصبح التعارض بين «القدماء» و«المحدثين»، فى الشعر، عنصراً عضويًا من تعارض جذرى يشمل المجتمع كله، فى لحظة من لحظاته التاريخية، كما تصبح «الحداثة» نظامًا شاملا من تصورات وعى متغير، ينطوى على مستويات مترابطة، منها الشعر.

- ٢ -

إن حداثة الشعر، عند بشار بن برد وصالح بن عبدالقدوس وأبى نواس وأبى تمام، قرينة مواقف متميزة، من مثلث القيم الذى ينطوى على تصورات شاملة، متداخلة بالقطع، تبدأ بالإنسان، وتشمل العالم، وتمتد لتنسحب على مفهوم الألوهية من حيث صلته بالإنسان والعالم. ولذلك رمى غير واحد منهم بالزندقة، فسجن البعض وقتل البعض الآخر، كما رمى غير واحد منهم بالشعوبية. و«الشعوبية» لفظ مراوغ، لكنه يرتبط بتصورات اجتماعية، تخالف ما تعارفت عليه الجماعة العربية. والأمر نفسه فى «الزندقة» التى ترتبط ارتباطًا أوضح بمخالفة التصورات الدينية التى توارثتها الجماعة الإسلامية. واتهام عدد غير هين من المحدثين بهاتين التهمتين، المتداخلتين، يعنى طرحهم لتصورات مخالفة، ومواقف مضادة، لما استقر عليه مفهوم العقيدة ومفهوم الإنسان على السواء.

ولذلك لم يكن تجاوز هؤلاء الشعراء لأسلافهم محض تغيير فى شكل القصيدة وأساليبها، بل كان، قبل ذلك، محاولة لصياغة تصورات معارضة عن الكون والإنسان. والرغبة فى تغيير الشكل، أو معارضة التصورات القائمة، لا يمكن أن تبدأ

فعلها إلا بعد تخلق الإحساس بعدم الرضا عما هو كائن، أو ثابت، على مستويات متعددة، فمثل هذا الإحساس يفجر الوعى بضرورة التغيير ويقود إلى الحداثة. ولقد كان هذا الإحساس حافزاً للشعراء الأربعة، بطرائق متعددة، على تجاوز الحدود المتعارف عليها. ولولا هذا الإحساس، وما تخلق عنه من وعى متغير، لما تميز هؤلاء الشعراء عن غيرهم، ولما أحدث شعرهم ما أحدث من تعارض حاد، بين «قديم» و«حديث».

ولقد تجلى هذا التعارض، عند هؤلاء الشعراء، فى تأكيد صلة الشعر بعلاقات جديدة فى الواقع، مما ترتب عليه إعادة النظر فى «عمود الشعر» القديم، ومحاولة نفى مقدمته الطللية والبحث عن أشكال جديدة للصياغة تتواءم مع إيقاع واقع مختلف. ومن هنا لا يمكن فصل الشكل المتغير، عند بشار مثلا، عن وعى متغير، ذلك لأن كلا الجانبين يرتبط، من حيث تبادله مع الآخر، بإعادة التساؤل حول كثير من المسلمات الفكرية والجمالية. ولذلك يصعب الفصل بين المعجم الجديد، والأوزان المتفاوتة التى يخرج بعضها على العروض الخليلى، والصور المركبة، وأشكال الصياغة النحوية وغيرها، وبين تشكيل إدراك جديد يرتبط، فى جانب منه عند بشار، بالمفاضلة بين النار التى خلق منها إبليس والطين الذى خلق منه آدم، كما يرتبط بمناقشة قضية المصير الإنسانى، وتوتر الإنسان بين نقيضين لا خيار له بين طرفيهما، مثلما يرتبط بالصراع الاجتماعى بين عناصر عربية وبينهما وبين عناصر فارسية، ومن ثم صراع القيم على مستويات متداخلة، لا تنفصل عن المشكل السياسى الذى يتضافر مع غيره ليصنع حداثة شعر بشار، مثلما يصنع الخاتمة الفاجعة لحياة الشاعر نفسه.

ولا يختلف بشار، فى هذا، عن صالح بن عبدالقدوس إلا فى الدرجة فحسب. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يقتل كلا الشاعرين بتهمة متقاربة، وأن يواجه كلاهما مصيراً فاجعًا على يد «ديوان الزنادقة» فى عهد المهدى (١٥٨-١٦٩هـ). ومن اللافت للانتباه أن يتحدث كلا الشاعرين عن لون من غربة المثقف الذى يعيش من مجتمعه على شفا جرف هار، وأن يعانى كلاهما من نتائج التساؤل الخطر حول مسلمات الجماعة

وسلامتها النظرية. إن السجن هو أهون الأضرار التى تترتب على هذا الموقف، ولكن هناك ما هو أقسى من السجن المادى. أعنى ذلك السجن الداخلى الذى يحول بين الإنسان والفعل، فيجعله واحداً من فاقدى اليقين، فى عالم الأحياء الموتى، أو الموتى الاحياء، وكأننا فيما يقول صالح :(٥)

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتى

ولعل وطأة هذا السجن على صالح هى التى جعلت منه أول شاعر يثقل القصيدة الغنائية بوطأة الفكر الذى يعانيه، فيباعد، بينها وبين البساطة القديمة، التى لم يعد لها مجال عند جماعة مثقفة، تحمل هموم واقع متميز، وتجرب أن تمارس الاختيار فى الفن والفكر.

إن مثل هذا الاختيار هو الذى دفع صالحًا إلى الإلحاح، فى شعره، على كتمان السر، وحفظ اللسان، والاحتراس فى اللفظ، ووزن الكلام. وكلها صفات تنبئ عن صدام الشاعر المحدث بالمؤسسات الصارمة فى عصره، ولما كان الشعر يعى الهوة التى تفصل ما بين إدراكه ومسلمات معاصريه، مثلما يعى وطأة الصدام مع هذه المسلمات، فإن إلحاحه على كتمان فكره، وعدم نشره بين «الناس» يصبح أمراً مبرراً ومفهومًا، بل يتجاوب قوله :

رب سـر كـتـمـتـه فـكـأنـى أخرس أو ثنى لسانى خبل
ولو أنى أبديت للناس علمى لم يكن لى فى غير حبسى أكل

مع ما يقوله ثائر مثل ابن المقفع (-١٤٥هـ) انتهت حياته بفاجعة مماثلة، عن ضرورة الصمت وارتباطه بحرص الحكيم على صيانة نفسه «من نوازل المكروه ولواحق المحذور»(٦). إن الصمت، فى هذا السياق، تعبير عن حرص المبدع الذى يعى خطورة أفكاره وتعارضها مع السائد. ومن اللافت للانتباه أن يرتبط تعريف «البلاغة»، فى هذه الفترة الزمنية، بالصمت(٧)، وهو ارتباط يدل على صدام غير متكافئ بين مواقف

متعارضة، فيدل على العناء الذى يصيب كل من يقف من مجتمعه ذلك الموقف الذى أشار إليه صالح بقوله(٨) :

وإن عـنـاء أن تـفـهـم جـاهـلا	ويحسب جهلا أنه منك أفهم
متى يبلغ البنيان يوما تمامه	إذا كنت تبنيه وآخر يهدم ؟

ولقد كان أبو نواس ينطلق من الموقف نفسه عندما قال(٩) :

مـت بـداء الـصـمـت خـيـر	لـك مـن داء الـكـلام
رب لـفـظ سـاق آجـا	ل نـيـام وقـيـام
إنمـا الـسـالـم مـن ألـ	ـجـم فـاه بـلـجـام

ولكن أبا نواس كان أكثر مخادعة من صالح. لقد حلق لغة المراوغة وأدرك(١٠) :

أن فـى الـتـعـريـض لـلـعـا	قـل تـفـسـيـر الـبـيـان

كـمـا أدرك أن المزح يـمـكـن أن يـشـى بـالجـد، دون خطـر، بـل «رب جد جـره اللعب»(١١)، وأن «الفكاهة والمزاح» خير بديل لمادح «القوم اللئام»(١٢).

لقد حاول أن يوائم بين الغنائية والفكر، ويخفى تمرده تحت ستار مخادع من المجون، يعفى هونًا على حواره مع «إبليس»، كما يعفى على شكوكه فى الجنة والنار، والقدر والجبر. ولكن المخادعة لا تخفى، فى النهاية، رفضه لكل «إمام جور فاسق»(١٣)، ووعيه بأنه يعيش فى «زمان القرود»(١٤)، كما لا تخفى تسليمه بحقيقة واحدة مؤكدة، هى «الموت والقبر». ولولا مخادعة النواسى بمجونه الساخر، ولولا طبيعة الظرف السياسى المختلف الذى عاش فيه، لواجه - فيما عدا السجن الذى احتواه أكثر من مرة - مصيراً بشعًا، كذلك المصير الذى واجهه بشار وصالح من قبله.

ولكن هذه المخادعة الساخرة وذلك الظرف السياسى لا يخفى، كلاهما، حداثة القصيدة النواسية من زاويا متعددة. أولاهما : إدراكه أن كثيراً من مسلمات الماضى

قد أصبحت أطلالا صامتة لا تجيب. وثانيتهما : سعيه اللاهب لإعادة النظر فى كل شئ، لعله يدرك «ما لا يتحرى بالعيون». وثالثتهما : إخلاصه فى تأليف شعر «واحد فى اللفظ، شتى فى المعانى». لقد صار الشاعر، عنده، كالعاشق الذى يكتوى بنار العشق، وهو يحاول اقتناص المعمى من عواطفه فى لغة المسمى، وكالصائد الذى يطلب، إزاء الاطلال، طريدة يراها من أمامه وورائه، وكالفيلسوف، الذى سدت عليه طرق المذاهب. وهل ثم فارق كبير بين هؤلاء الثلاثة فى قول أبى نواس(١٥) :

وفـــوق رأســـى غـــبـــار	وتحـــت رجـــلـــى بـــحـــار
وحـــشـــو صـــدرى شـــرار	فـــأيـــن أيـــن الـــفـــرار ؟

ولقد واصل أبو تمام خطى أقرانه، ووصل بها إلى آفاق رحبة، طاف بها المتنبى من بعده، وغرق أبو العلاء بعدهما، فى بحورها المظلمة، بلا قبس من ضوء أو قلائد من جمان. لقد سخر أبو تمام من الإدراك الجامد للكون، وحاول كشف نقيضين يتراوح بينهما المصير الإنسانى، وأظهر تلك القوة القاهرة التى تمنح الحياة ثم تسلبها. ولم يستطع أن يواجه هذه القوة إلا بالسخرية من الدهر، فى استعارات، كانت دريئة لهجوم كثير من النقاد. إلا أنها ظلت تخايل من يتأملها بمراميها الخفية، التى لا تفهم إلا بعد اكتشاف الأبنية الداخلية لشعره. عندئذ تتبدى حقيقة «الدهر» الذى ينبغى أن تقوم «أخادعه»، بعد أن ضج الأنام من خرقه، وحقيقة تلك «الفيافى» التى أخذت من الناقة ما سبق أن منحته لها، كأنها ذلك الكون الذى يمنحنا الحياة مثلما يمنحنا الموت. وعندئذ، أيضًا، تتبدى حقيقة «صدأ العيش» و«سرى الهم» لدى شاعر «همومه أسفار». وتظهر علاقة الاستعارة بالزمان «المغفل» والدهر «الأخرق» ونهاية الحياة «الموتوالهرم».

وإذا كان الطباق الذى يملأ شعر أبى تمام يكشف عن خاصية أسلوبية، تقتنص التناقض فى عالم الشاعر، فإن الاستعارة تقودنا إلى تداخل عناصر هذا التناقض

وتجاوبها، على مستوى معقد تعقد وعى الشاعر نفسه. ومن هنا يظهر التقابل بين العناصر ممتزجًا بنوع من التداخل، مما يسمح بإبراز التجاوب بين حمق الدهر، مثلا، وظلم الحكام. إن التساؤل عمن «يكون له على الزمن الخيار؟» والجزم بأن «الموت لا شك غالب» يحمل، فى طياته، لونًا من إدراك واقع اجتماعى متغير، كما يصوغ وجهًا محدداً لأزمة، يتداخل فيها الحكام مع الزمان، وتتجاوب فيها سنات الدهر مع هوان الحكم، فيتعارض كلاهما مع مفهوم العدل كما يراه المحكومون، مما يؤدى إلى ترابط أكثر من عنصر، بل تجاوبها تجاوب قول أبى تمام :(١٦)

مضى الأملاك فانقرضوا وأمست	طراة ملوكنا وهم تجار
وقوف فى ظلال الذم تحمى	دراهمها ولا يحمى الذمار
فلو ذهبت سنات الدهر عنه	وألقى عن مناكبه الدثار
لعدل قسمة الأرزاق فينا	ولكن دهرنا هذا حمار

ولعل هذا الإدراك للعلاقة بين الحكام والدهر يفسر ذلك الإحساس بالاغتراب الذى يوشع قصائد أبى تمام، فى غير موضع من ديوانه. كما أنه يكشف عن جانب جديد من الحداثة التى يشارك فيها أبو تمام أقرانه. إن «الدهر الحمار» عنده يتجاوب مع «زمان القرود» عند أبى نواس تجاوبه مع «دهر اللئام» عند بشار وذلك الدهر الذى «ما تقضى عجائبه» عند صالح بن عبدالقدوس. وإن دل هذا التجاوب على شئ فإنما يدل على شعور بالتوحد، لدى شاعر، يرى ما لا يراه الآخرون، فينتهى به توحده إلى لون من الاغتراب عنهم، ومحاولة تأسيس لون من الأخلاق المتوحدة، عمادها ما قاله أبو نواس : «دينى لنفسى ودين الناس للناس». قد تثير هذه الأخلاق سخط الآخرين لكنها، وهذا هو المهم، إعلان واضح عن اغتراب الشاعر عنهم. إنها شارة اغترابه وشعار حداثته.

- ٣ -

إن بداية فهمنا للبعد النظرى لحداثة الشعر، عند هؤلاء الشعراء، تنطلق من ذلك الشعار الذى رفعه أبو تمام، عندما قال «كل شئ غث إذا عاد»(١٧). ولم يكن أبو تمام يشير بذلك إلى تفرد قصيدته فحسب. بل كان يشير إلى أن الشاعر لا يمكن أن يكون نسخة من غيره، وأن الشعر لون من الخلق المجدد، لا يتم إلا بإدراك مجدد. لقد آمن هؤلاء الشعراء، بطرائق متباينة، ودرجات متفاوتة، أن الحاضر الذى يعيشونه ليس الماضى بعلاقاته، أو أنساقه، أو قيمه، كما آمنوا أنهم لا يمكن أن يصوغوا هذا الحاضر المتغير، جماليًا، معتمدين على السماع أو التقليد. لقد كان الحل، عندهم، مرتبطًا بالاستجابة إلى إدراكهم الخاص، حتى لو تجاوز هذا الإدراك أشكال الإدراك القديمة. ومن هنا حدث التعارض الجذرى بين شعرهم وشعر أسلافهم، بل حدث تعارض ثانوى بين شعر الواحد منهم والآخر، ولاحظوا أنهم يصوغون تجربتهم الخاصة، لا تجارب الآخرين. وكان عليهم، نتيجة ذلك، أن يتحملوا تبعة المخالفة للماضى، وأن يواجهوا رهق عملية التلقى، وغموض الفهم، وتأبى جوانب من شعرهم على من لا يشاركهم إدراكهم. وكان عليهم، بسبب ذلك كله، تبرير إبداعهم.

لنقل إن اقتحام هؤلاء الشعراء عوالم جديدة لم يكن مفارقًا لوعيهم النظرى بحداثة فنهم، فذلك يعنى أن إدراكهم الجمالى لعالمهم كان يسنده وعى نظرى، بالخصائص النوعية للغتهم، من حيث جدته، وتميزه عن نتاج سابقيهم ومعاصريهم. وليس ذلك بغريب. إن الشاعر المحدث مضطر، إزاء سطوة نقد معاد، أن يمارس بعض دور الناقد، فيحدد ويصف، كما أنه مضطر إلى أن يبرر شعره، ويكشف عن جوانب حداثته.

لقد أكد بشار أن قصيدته «كنور الروض»(١٨) تزهو بنضارتها، وبكارتها، وتحدث أبونواس عن قصيدته التى لا يضيرها :(١٩)

... أن لا تعد لجرول ولا المزنى كعب ولا لزياد

وتصاعد وعى أبى تمام بحداثة قصيدته، فهى «جديدة المعنى»[٢٠]، و«بكر» يزيدها مر الليالى جدة[٢١]، كما أنها :[٢٢]

منزهـة عن الســرق المـورى   مكرمـة عن المعـنى المعــاد

ولقد أكد أبو نواس أن الشعر لا يمكن أن يكتب بالسماع أو التقليد. إن «صفة الطلول» بلاغة الفدم[٢٣]، والفدامة ضعف على الفهم، وخلل فى الإدراك، ينتج عن سيطرة السماع والتقليد على المعاينة والمعاناة. إن الشاعر «الفَدم» هو الذى ينظم ما لم يعانه، أما الشاعر المحدث فهو الذى يفترع القصيدة من معطيات عالمه هو، فلا تشتبه قصيدته على سامعها، مثل «اشتباه البيد» على رائيها، فيما يقول أبو تمام[٢٤].

وحداثة القصيدة، بهذا المعنى، قرينة التفرد، كما أن التفرد قرين علاقة متميزة بين الشاعر وعالمه. إن القصيدة المحدثة هى القصيدة التى «لا يستقى من جفير الكتب رونقها»[٢٥]، بل القصيدة التى تستمد، أولا، من معاناة الشاعر، فتنطوى على ما ينطوى عليه هذا العالم من جد وهزل، ونبل وسخف، وأشجان وطرب. إنها تجسيد لعالم لا يملك فيه الشاعر سوى حياته القلقة، غير المستقرة وشعره الذى لا يتشابه مع غيره[٢٦] :

وما لى ضيعـة إلا المطايـا   وشــعر لا يبــاع ولا يعــار

وأهـم من ذلك أن القصــيدة المحدثة، وبخاصة عند أبى تمـام، تنطـوى على ما ينطوى عليه عالم الشاعر من اغتراب[٢٧]. ولذلك تظل قصيدة متوحدة، نائية عن الآخرين الذين لا تعنيهم عطاياها ولا يؤرقهم ما يؤرقها. ولكن هذا التوحد ينتفى عندما تقابل القصيدة القلوب المتعاطفة مع عالمها والعقول التى تؤرقها رؤية تماثل رؤيتها. وعندئذ تؤنس آداب هذه القلوب والعقول وحشة القصيدة، فتسلم القصيدة نفسها، طواعية، وتحل فى هذه القلوب والعقول، لا ترتحل عنها. إنها تصبح قصيدة «إنسية» بعد أن كانت «وحشية»، بل تسعى، بدورها، كى تؤنس كل مغترب

مثلها[٢٨]. لكنها تظل مثيرة للحركة، حمالة للمعنى، موصلة نوعًا من الكشف، يجعلها تبقى «بقاء الوحى فى الصم الصلاب»[٢٩].

والكشف الذى تقدمه القصيدة، على هذا النحو، ليس نتاج استرسال عفوى للطبع، وإنما هو نتيجة معاناة طويلة للفكر والقلب. إنه «صوب العقول» كما أن القصيدة «ابنة الفكر المهذب فى الدجى»، كما يقول أبو تمام[٣٠]، ورؤية شاعر «ينظر إلى مغارس الفطن، ومعادن الحقائق». فيما يقول بشار[٣١]، فلا يثق بكل ما يرى أو يسمع، أو يجود به الطبع، لأنه يعرف أن الشعر «صعب القوافى إلا لفارسه»[٣٢] وأن عليه أن يروضه طويلا، ويتأنى إزاءه ليفترع المعنى والدلالة من كل شئ[٣٣] :

ويسيئ بالإحسان ظنًا لا كمن   هو بابنه وبشعره مفتون

فذلك كله شرط لازم لإبداع قصيدة «قيمها الضمير» و«ينبوعها خضل» و«نسجها موضون» ومعانيها «أبكار إذا نُصت».

ولابد أن تعد مثل هذه القصيدة بالكثير، وتسعى وراء الجليل، بل :[٣٤]

تذر الفتى من الرجاء وراءها   وترود فى كنف الرجاء القشعم

وكأن هذه القصيدة لا تطلب شيئًا أقل من تغيير الحياة، وتحقيق عالم مغاير يستن فيه الشعر للإنسان خلالا تبنى بها المكارم، إذ بدون الشعر تغدو الأرض غفلا «ليس فيها معالم»[٣٥]، فتصبح خرابًا بلقعا. ولماذا لا نقول إن الشعر الحدث شعيرة من شعائر الحياة التى تبتعث الخصب من الجدب؟.

لقد شكا أبو تمام، فى واحدة من قصائده، من موت الشعر، بل بكى عليه قائلا :[٣٦]

ألا إن نفس الشعر ماتت وإن يكن   عداها حمام الموت فهى تنازع

سأبكى القوافى بالقوافى فإنها   عليها – ولم تظلم بذاك – جوازع

ولكن أبا تمام، فى نفس الوقت الذى يندب فيه موت الشعر . يحدثنا عن شعره الذى يتولى شعائر هذا الندب. قد نقول إنه يشير إلى ضياع الشعر بين من لا يستحقونه، أو يقدرونه، وهذا صحيح. ولكن علينا أن نلاحظ أن قوافى أبى تمام الحية هى التى تؤبن القوافى الميتى، وأن الشعر الحى هو الذى يتولى تغييب الشعر الميت. إن فى ذلك نوعًا من التضاد بين الحياة والموت يوشع شعر أبى تمام. ولكنه، فى هذا السياق، يخايلنا بدور القصيدة المحدثة فى ابتعاث الخصب من الجدب. ولذلك سرعان ما ينتقل أبو تمام، فى القصيدة نفسها ، من صورة الشعر - الميت إلى صورة الشعر - الحى، فتتحول «نفس الشعر» من حالة نزع الموت إلى حالة انبثاق الحياة.

كشفت قناع الشعر عن حر وجهه	وطيرته عن وكره وهو واقع
بغر يراها من يراها بسمعه	فيدنو إليها ذو الحجا وهو شاسع
يود ودادا أن أعضاء جسمه	إذا أنشدت شوقًا إليها مسامع

وعلينا أن نلتفت، فى الأبيات، إلى الإشارة الحسية التى تقرن ما بين «وجه القصيدة» و«جسم السامع»، وذلك الشوق العارم الذى يجذب ثانيهما إلى أولهما ، فيولد تلك الحالة التى تهز «الأعضاء» فتكاد تحولها إلى مسامع تتشرب بكارة القصيدة. إننا إزاء حالة من حالات الانطلاق، تعارض السكون والجمود ، وتقترن بحركة الطائر وانطلاقه فى الأفق الفسيح، وهى حالة يسيطر عليها الانتشاء باستماع، تتفتح فيه أعضاء الجسم بأسرها إزاء القصيدة البكر - العذراء.

ولقد تحدث الشعراء، قبل أبى تمام، عن المعنى البكر، ولكن إلحاح أبى تمام اللافت على القصيدة البكر - العذراء إلحاح له مغزاه فى هذا السياق. إنه لا يشير إلى جدة القصيدة أو تفردها فحسب، بل يشير إلى ما تنطوى عليه القصيدة من بذور للخصب، تتفتح عطاياها ، عندما يحدث هذا اللقاء اللاهب بينها وبين المتلقى، وكأنها تتحول فى لقائها به، ويتحول فى لقائه بها ، إلى فعل من أفعال الخصب. ولذلك يحدث تبادل فى

شعر أبى تمام، بين صفات القصيدة وصفات المرأة، فى علاقة تماثل، تأخذ فيها المرأة صفات القصيدة، فتصبح[٣٧] :

إنسية إن حصلت أنسابها   جنية الأبوين ما لم تنسب

وتأخذ فيها القصيدة صفات المرأة فتصبح[٣٨] :

إنسية وحشية كثرت بها   حركات أهل الأرض وهى سكون

وقد تتجاوز صفات المرأة لأنها تعد بما هو أكثر، فهى[٣٩] :

زهراء أحلى فى الفؤاد من المنى   وألذ من ريق الأحبة فى الفم

ولكنها تظل مرتبطة بالمرأة ارتباط الشعر بالخصب، على نحو يتجلى أوضح ما يكون فى هذه الصورة اللافتة.[٤٠]

والشعر فرج ليست خصيصته   طول الليالى إلا لمفترعه

إن الإشارة الجنسية الواضحة فى الصورة توحى إلينا بفعل إخصاب، يغدو معه الشعر عنصراً من عناصر الولادة الجديدة التى تؤذن بالتحول والتبدل فى عناصر العالم. ويزيد من عمق هذه الدلالة أن الشاعر، عند أبى تمام، «ساحر نظم» يعيد تشكيل الألوان والعناصر. كما أن الشعر، فيما يرى، شبيه بالكيمياء، من حيث قدرتها على تحويل العناصر[٤١]، وذلك شبيه بما قاله أبو نواس عندما أكد أن الشعر «من عقد السحر»[٤٢]. والسحر يصل ما لا يتصل، ويفصل بين ما لا ينفصل، ويبدل الأشياء والكائنات، بل يؤثر فيها على نحو خاطف، وكأن القصيدة «صواعق منها منجد ومغور» فيما قال بشار[٤٣]

لنقل إن اقتران الشعر بالسحر والكيمياء من ناحية، وبالمرأة ولذة الاتصال بها من ناحية ثانية بمعنى قدرته على تجديد الحياة وتطويرها من خلال ذلك الفعل الذى

يتحول معه الشعر إلى لون فريد من الغواية، ينجذب إليها المتلقى ليتحول، ويسعى إليها القارئ كى يتشرب شعائر نوع مغاير من الأخلاق، تنطوى على التمرد. ولقد كانت هذه الأخلاق الغاوية تخايل شاعراً مثل بشار، عندما قال :

وقد ملأت البلاد ما بين فغفو ... ر إلى القيروان فاليمن

شعرا تصلى له العواتق والـ ... ـشيب صلاة الغواة للوثن

– ٤ –

إن الغواية التى يحدثها الشعر، على هذا النحو، هى بواده التحول من نظام من التصورات إلى نظام آخر. ولا تقتصر هذه الغواية على الجانب الأخلاقى بمعناه الضيق، عند أولئك الذين خشوا على عذارى البصرة من سحر شعر بشار، وإنما تمتد لتشمل فى كل مستويات نظام التصورات القديم، ومحاولة تأسيس نظام آخر.

وغواية الشعرالمحدث، من هذه الزاوية، جانب لا ينفصل عن غواية أكبر، على مستوى الفنون، حيث يتمرد الغناء على أصوله القديمة، فتتأسس الطريقة الجديدة فى الغناء»، فى الوقت نفسه الذى يتأسس فيه مذهب المحدثين فى الشعر. وتتخلص الموسيقى من عقال التطريب لترتفع إلى آفاق التعبير، بل تحلق عند فيلسوف مثل الكندى (-٢٥٢هـ) إلى مصاف الأفلاك، لتقرن ما بين حركاتها وحركات الطبائع، وتماثل الموسيقى، كالشعر، السحر والكيمياء»، من حيث قدرتهما على تعديل الطبائع وتحويل الأمزجة، ويتوازى المحدث من الغناء مع المحدث من الشعر، فيلفت التوازى الإنتباه إلى جذر الإيقاع الذى يصل ما بين الجميع. ويقال إن وزن الشعر من جنس وزن الغناء»، وكتاب العروض من كتاب الموسيقى، وهو كتاب «حد النفوس»(٤٥). وأخيراً، يتحرر الرسم، أو التصوير، من قيد التحريم، فيغزو القصور والحمامات، مثلما يغزو القصيدة، وتصبح لوحاته موضوعًا لتأمل الشاعر المحدث، وبخاصة النواسى، بل

يرتبط مفهومه بمفهوم القصيدة، فإذا الشعر «صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[٤٦]. وكما يرتبط الشعر والموسيقى بالسحر والكيمياء، من حيث آثارهما فى الطبائع والأمزجة، يلج التصوير الدائرة نفسها، ونسمع عن آثاره فى قوى النفس، وقدرته على تعديلها، مما يضعنا فى مواجهة الأساس الجمالى لامتزاج الألوان من حيث علاقته بالتشكيل النفسى لامتزاج القوى فى الإنسان، فيقال[٤٧]

«إنه إذا قرنت الحمرة بالصفرة تحركت القوة العزية. وإذا قرنت الصفرة بالسواد تحركت القوة الذلية. وإذا قرن السواد بالحمرة والصفرة والبياض معًا تحركت القوة الكرمية.. وإذا قرن الوردى بالصفرة الترنجية والأسود البنفسجى تحركت القوة السرورية واللذة معًا، وإذا قرن البياض الذى قد شابه صفرة - وهو التفاحى - بالحمرة تحركت القوة اللذية مع القوة الشوقية. وإذا قرنت الألوان بعضها إلى بعض، كالبهار الممزوج فى خد البنات، تحركت القوى كلها».

إن هذا التركيز على صلة الفنون بالانفعالات، أو قوى النفس، إنما هو أثر للوعى بضرورة الفنون، ومنها الشعر، وقدرتها على تغيير حياة الإنسان وتوجيهها، كما أن هذا الوعى لا يمكن أن ينشأ إلا إذا شعر مبدعو الفنون بضرورة المساهمة فى تغيير الإنسان، وبالتالى الحياة، من خلال وسائطهم النوعية. إن ابداعهم، من هذه الزاوية، نوع فريد من الغواية، تقود من يتلقاها إلى التمرد على طرائق قديمة فى الإدراك فتفضى به إلى مواجهة جديدة للنفس، ومحاولة تغييرها أو إصلاحها، بعيداً عن سطوة الماضى الذى يأخذ صورة الأب الطاغية[٤٨] :

فنفسك قط أصلحها ودعنى من قديم أب

- ٥ -

إن التعارض الذى خلقه الشعر المحدث، إذن، بين أنصار القديم وأنصار الحديث، مستوى من مستويات تعارض أكبر. ولذلك كان هذا التعارض موازيًا لتعارض آخر

بين قديم وجديد فى أنواع أخرى من الفنون، أهمها الغناء والموسيقى، كما كان التعارض فى الفنون موازيًا، بدوره، لتعارض آخر، على مستوى الفكر، بين «حديث» يتمثل فى الإيمان بالعقل و«قديم» يتمثل فى الإيمان بالنقل أو التقليد. وأخيراً كان لهذا التعارض ما يوازيه على المستوى الاجتماعى.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أغلب أنصار الحداثة من الموالى الذين أسقطوا الدولة الأموية وأقاموا الحكم العباسى، آملين، بذلك، ورغم تباين شرائحهم الاجتماعية، فى الوصول إلى وضع أرقى. وكانت الطليعة المثقفة لهؤلاء الموالى تتراوح، على المستوى الفكرى، بين الاعتزال الذى يؤكد قيمة العقل، فينفى، ضمنًا أو صراحة، أى تميز اجتماعى ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة، أو أى تميز فكرى يرتبط بالنقل أو التقليد، وبين أفكار الفلاسفة التى انتشرت فى ظل المناخ الفكرى الذى أشاعه المعتزلة، بعد أن ارتبطوا رسميًا بالحكم فى عهد المأمون (١٩٨-٢١٨هـ) والمعتصم (٢١٨-٢٢٧هـ) والواثق (٢٢٧-٢٣٢هـ). إن هؤلاء، بحكم تكوينهم الاجتماعى وتوجههم الفكرى، أكثر تطلعًا إلى الأمام، وأكثر تلهفًا على صياغة تصورات محدثة، تدعمهم فكريًا واجتماعيًا، كما أن ارتباطهم الطبيعى بالعقل جعلهم أجرأ فى مخالفة النقل ورفض التقليد.

أما أنصار القديم فينحصر أبرز ممثليهم فى طائفتين، الأولى : علماء اللغة ممن ينصب جهدهم على جمع الشعر القديم (ديوان العرب) والحفاظ على نقاء اللغة من رطانة الأعاجم. إنهم معلمون ورواة يعيشون على رواية الماضى وتعليمه. والثانية : مجموعة من أهل السنة، ممن تمسكوا بالنقل، وردوا المعرفة إلى الرواية فحسب. ولقد كان التقليد، عند هؤلاء، طريقة فى تأسيس معرفة نقلية، تعتمد على اتباع سلبى، من غير نظر أو تأمل فى الأدلة العقلية. وكان شعارهم قول الشعبى :

«إياكم والقياس فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وأحللتم الحرام»(٤٩).

وذلك قول يفضى، فى سياقاته إلى إضفاء طابع دينى على الاتباع، وبالتالى اضفاء لون من التشكيك فى بعض الابتداع، بحيث تمتد العلاقة بين «البدعة» و«الضلالة» و«النار» فتنسحب على «الابتداع» و«البديع» و«المحدث»، ويصبح التقليد، بكل مستوياته، منطقة أمن يغرى بولوجها القول بأن «التقليد أربح لك، والمقام على أثر رسول الله ﷺ أولى بك».

إن «التقليد» فى هذا السياق، يمثل بؤرة التقاء بين اللغويين والمقلدين من أهل السنة. وتتركز عناصر التقاء هذه البؤرة فى رد كل شئ إلى الماضى، وضرورة متابعته، مما يجعل «التقليد» على المستوى النقلى الاعتقادى موازيًا للتقليد على المستوى الأدبى، فتتجاوب الخشية من القياس، وارتباط البدعة بالضلالة مع الخوف من الحداثة، باعتبارها قياسًا خاطئًا على الماضى من ناحية، ومخالفة حادة لما سمى «طريقة العرب» أو «نمط الأعراب» أو «طريقة القدماء» أو «عمود الشعر» من ناحية ثانية. ولذلك تتوازى ريبة أهل السنة (النقليين) فى العقل المحدث عند الفلاسفة والمعتزلة مع الريبة نفسها عند اللغويين من الشعر المحدث.

وإذا كان التكوين الفكرى والاجتماعى لأنصار الحداثة يجعلهم أكثر جذرية فى رفض مفهوم التقليد بمستوياته المتوازية فإن التكوين المخالف للغويين والنقليين يجعلهم أكثر ارتباطًا بالمفهوم بمستوياته المتوازية أيضًا. ومن هنا نلمح وحدة الموقف التى ترتد إليها استجابات متعددة إزاء ظواهر مختلفة من النشاط فى الفن والفكر، كما نلمح وحدة الموقف الذى يوازى بين استجابات متعددة لأنواع مختلفة من الفنون.

وليس من الغريب، والأمر كذلك أن نواجه شخصيات بأعيانها تقف موقفًا موحدًا، إزاء الحداثة فى الشعر، والغناء والموسيقى، والاعتزال والفلسفة على السواء. وشخصية إسحاق الموصلى (-٢٣٥هـ) واحدة من هذه الشخصيات التى تستحق الإشارة السريعة(٥٠). لقد «كان فى كل أحواله ينصر الأوائل»، كما كان «يذهب

مذهب الأوائل، ويسلك سبيلهم». ومن هنا كانت علاقته وثيقة بلغويين مثل ابن الأعرابى (-٢٣١هـ) يشاركونه النظرة نفسها إلى العالم والفن. لقد كان يدافع دائمًا عن الغناء القديم، ويعارض أى اتجاه لتعديل أعرافه، بل ينظر إلى الغناء القديم باعتباره جامعًا كل شئ، فلا حاجة بمن يعرفه إلى علوم الأعاجم عند الفلاسفة. ولذلك ألف كتابًا «جمع فيه الغناء القديم»، وهاجم كل من حاول التجديد فى الموسيقى والغناء، ونصح بالاعتماد على القدماء والسرقة منهم، فذلك أفضل فى تقديره من الابتداع على غير مثال. ويتوازى موقف إسحاق من الغناء مع موقفه من الشعر. لقد حاول كتابة شعر على طريقة القدماء، بل قال الشعر «على ألسن الأعراب»، ووقف موقفًا معارضًا لشعراء الحداثة، فحكم على بشار بأنه «كثير التخليط فى شعره». وكان «لا يعد أبا نواس شيئًا» ويرى أنه «كثير الخطأ، وليس على طريق الشعراء» وأنكر شعر أبى تمام لأنه يتكئ على نفسه، أى «لا يسلك مسلك الشعراء قبله، وإنما يستقى من نفسه».

إن هذا التوازى، فى استجابات إسحاق، إزاء أنواع مختلفة من الفنون يرتد إلى موقف موحد، هو الأساس فى تأكيد التقليد ورفض الحداثة، ولذلك نجد تبريراً موحداً، يعلى من شأن «القديم» فى الشعر والغناء. سأل هارون الرشيد إبراهيم الموصلى (-١٨٨هـ)، والد إسحاق، عن الغناء القديم والمحدث فقال[٥١]:

> «الغناء القديم كالوشى العتيق الذى يعرف فضله، ويتبين حسنه، بتكرار النظر فيه، والتأمل له، فكلما ازددت له تأملا ظهرت لك محاسنه، والغناء المحدث كالوشى الحديث الذى يروقك منظره، فكلما تأملته بدت لك معايبه ونقصت بهجته».

وتلك عبارات لا تفترق كثيراً عن قول اللغويين من أنصار القديم فى الشعر لقد قال ابن الأعرابى (-٢٣١هـ) اللغوى :

> «إن اشعار هؤلاء المحدثين - مثل أبى نواس وغيره - مثل الريحان يشم يومًا ويذوى فيرمى به، واشعار الدماء مثل المسك والعنبر، كلما حركته ازداد طيبًا».

وقال لغوى آخر، هو أبو حاتم السجستانى (-٢٥٠هـ) عندما سمع شعر أبى تمام «ما أشبه شعر هذا الرجل إلا بثياب مصقلات خلقات لها روعة وليس لها مفتش»(٥٢). وتؤكد كل هذه الأقوال موقفًا موحداً يميل إلى القديم، مما لا تمجه النفوس، ولا تمله الآذان، ولا تخلقه الأيام، فى الغناء والشعر، وينفر من المحدث الذى يشبه «الفاكهة لا تلبث إلا يسيراً حتى تفنى».

لنقل إن القديم، فى مثل هذه الأقوال، يكتسب قوة قاهرة، باعتباره الأصل الثابت الذى ينبغى القياس عليه، والذى يعد كل تباعد عنه تشويهًا له، كما لاحظ أدونيس بحق فى «الثابت والمتحول». إن هذا القديم لا يتطلب خلقًا للمعقول بل إذعانًا للمنقول. كما أن التسليم به يعنى اضفاء لون من التبرير ذى سطوة متعددة الأبعاد، على علاقات يراد تثبيتها فى الحاضر بحجة مؤداها أن الإنحراف عن الأصل الثابت يولد خللا يفسد ما هو قائم، فيؤدى إلى الفوضى والفساد. ويزيد من قوة هذه الحجة الإعلاء من نقاء القديم، وتحويله إلى جوهر نقى لا يتأثر بالزمان والمكان. ولذلك كان أنصار القديم، فى الغناء يقولون(٥٣) :

> «والغناء القديم.. تراه يتكرر على مسامعنا طول الزمن، وفى كل وقت وأوان، يتناقله المغنون من أوله إلى هذه الغاية، فلا تمله النفوس ولا تمجه الآذان، ولا تخلقه الأيام. كل يوم يزداد حسنًا وطراوة. وما خرج من المحدث عن طريق القديم فقل ما يستحل ويحب».

إن مثل هذه النظرة تفرغ الجديد من جدته، وتجعل الحداثة - إذا اعترف بها - مجرد تكرار لنفس الأصل المستمر كما هو عبر الزمان، أو، على أحسن الفروض، مجرد إضافة كمية وليست كيفية للقديم، بل يمكن أن يقال، بمنطق مخادع، إن الجيد «البديع» من «الحديث» إنما هو تكرار للقديم ومتابعة له، أما القبيح فهو التباعد الذى يمثل تشويهًا للأصل فينتهى إلى الإغراق والإحالة. ولقد قال الأصمعى (-٢١٦هـ) عندما سئل عن المحدثين(٥٤) : «ما كان من حسن فقد سبقوا إليه، وما كان من قبيح

فهو من عندهم». وقبل الأصمعى، بوقت غير يسير، ذهب أبو عمرو بن العلاء (-١٥٩هـ) إلى أن المحدثين «كل على غيرهم، إن قالوا حسنًا فقد سبقوا إليه، وإن قالوا قبيحًا فمن عندهم». ويمثل هذا المنطق المخادع يصبح الابتداع هو الاستثناء الذى تشوبه الريب، ويصبح الاتباع هو القاعدة التى يجب أن تلتزم. ومن ذا الذى يعرى من الاتباع، فيما يقول أبو عمرو بن العلاء، ويتفرد بالاختراع والإبداع؟.

إن الإيمان بالقديم، على هذا النحو، عند اللغويين والنقليين، يعنى إيمانًا بنموذج شعرى قبلى، لا يمثل أقصى درجات النقاء اللغوى فحسب، بل يمثل نموذجًا لعالم مألوف لا تضطرب عناصره أو مكوناته، ولا تتعقد أساليبه أو طرائق صياغته، ولا تتداخل فيه المدركات والعناصر. ولذلك كان من الطبيعى أن ينظر هؤلاء فى حذر إلى الشعر المحدث، وأن يرتابوا فيما يحدثه من بديع. فرفع ابن الاعرابى شعاره الذى لم يتخل عنه، وهو «القديم أحب إلى»[٥٥] ونفر من شعر المحدثين، لأن أشعارهم سريعة الزوال، لا يمكن أن يكون لها بقاء أما إذا تورط والتبس عليه الأمر، لمعابثة أنصار الحداثة، فلا بأس من الصيحة المشهورة «خرّق. خرّقا».

ولقد سخر الجاحظ (-٢٥٥هـ) المعتزلى من تذوق أمثال هؤلاء اللغويين للشعر، وسخر الصولى (-٣٣٦هـ) من عدم قدرتهم على فهم الشعر المحدث. ولعل هذه السخرية، فضلا عن طغيان الحداثة، هى التى دفعت المبرد (-٢٨٥هـ) وثعلبا (-٢٩١هـ) إلى محاولة تعرف شعر أبى تمام بوجه خاص، وشعر المحدثين بوجه عام، فذهب المبرد إلى صديقه الأمير عبدالله بن المعتز (-٢٩٦هـ) يستمد منه العون على الفهم. وقدم فى كتابه - الضائع - «الروضة» مختارات من شعر المحدثين، من أبى نواس «فمن كان فى زمانه وانسحب على ذيله». وذهب ثعلب إلى أصدقائه من بنى نوبخت ليختاروا له الجيد من شعر أبى تمام، وليشرحوا له غريبه وغامضه. ومع ذلك ظل كلاهما أقرب إلى القديم، رغم محاولتهما تفهم الشعر المحدث، فظل ثعلب عاجزاً عن تمثل أبى تمام، وظل المبرد أقرب إلى البحترى، وإلى القديم بعامة، خصوصًا عندما يضيق بما أسماه «سخف كلام المحدثين» حيث يجمع شعرهم «ما بين كفر ولحن».

- ٦ -

إن نفى مفهوم القديم الثابت، على هذا النحو، يتطلب نفيًا لكل ما يرتبط به من تمسك بالنقل والتقليد. ونفى التقليد والنقل لا يتم إلا بتأكيد العقل. وعندما نؤكد العقل نبدأ بتعلم الشك، على نحو ما نادى النظام (- ٢٢٠هـ) المعتزلى. وإذا تعلمنا الشك ناقشنا هذا الثبات المستمر للقديم، وأعدنا النظر فى صحته، بل فى اعتباره الأصل الذى يقاس عليه. إن العقل يسعى إلى اكتمال المعرفة. واكتمال المعرفة لا يمكن أن يتحقق بالنقل أو التقليد، لأن الأول إلغاء لوجود الناقل، والثانى إلغاء لعقله، فكلاهما اتباع من غير نظر أو تأمل.

وأهم من ذلك أن تأكيد العقل يقود إلى الاختيار، وبالتالى القبول أو الرفض. ولن يصبح القديم، فى هذه الحالة، جوهرًا نقليًا، اكتمل، دفعة واحدة أو دفعات، فى الماضى، فلم يبق سوى تكراره، وإنما يصبح القديم بعض خبرة النوع الإنسانى التى تقبل احتمالات الزيادة والتطور، أو التغير والتحول. كما تصبح هذه الخبرة، لو استخدمنا عبارات فيلسوف مثل الكندى، حلقة من حلقات تتميم النوع الإنسانى. وجرى بنا، إذا كنا حراصًا على تتميم نوعنا، إذ الحق فى ذلك، فيما يقول الكندى، أن نبدأ مما قاله القدماء، لا على سبيل تكراره، باعتباره الأكمل والأنقى، بل على سبيل «تتميم ما لم يقولوا فيه قولا تامًا، على مجرى عادة اللسان وسنة الزمان»(٥٦). ومن المؤكد أننا لن نتمم ما قاله القدماء لو بدأنا منهم، باعتبارهم البداية المطلقة، فمثل هذا الفهم لهم إلغاء للحاضر، وإنما يكتمل «تتميم» النوع الإنسانى، لو بدأنا من الحاضر نفسه، ونظرنا إلى ما قاله القدماء من منظور «سنة الزمان» الذى نعيشه. وعندئذ لن يصبح الحاضر مجرد إسقاط أو تكرار إلى الماضى، بل يصبح الحاضر قوة موجهة فى إعادة النظر إلى الماضى.

وبقدر ما تشير عبارات الكندى، فى هذا السياق، إلى وعيه بدور العقل المحدث فى عصره، فإنها تفتح السبيل، مع بقية تعاليم الاعتزال، أمام هذا العقل ليعيد النظر

فى كل شئ، مثلما تفتح السبيل أمامه للإضافة الكيفية التى تنطلق من سنة الزمان. يضاف إلى ذلك أنها توسع رقعة التراث أمام هذا العقل، فلا تقصر الماضى على العرب فحسب، بل تمتد به ليشمل أممًا مباينة للعرب وأجناسًا قاصية عنهم.

ويمثل هذا النحو من التفكير لن يكون الحسن مقصوراً على القديم والقبيح مقصوراً على الحديث، أو يكون الحسن من الحديث تكراراً للقديم، بل يصبح الحديث من قبيل ما هو متمم للنوع الإنسانى،ويصبح اللاحق مضيفًا إلى المتقدم، بل يصبح ابتداعه شرطًا لانتمائه إلى النوع الإنسانى، فلا يفارق ابتداعه، فى النهاية، «سنة الزمان» فيما يقول الكندى، أو «جدة الزمان» فيما يقول أبو نواس.

ويمثل هذا النحو من التفكير، أيضًا، لن يكون علم «العرب» - وحده - هو «العلم الظاهر للعيان والصادق عند الامتحان»، على نحو يغدو معه الشعر العربى القديم منطويًا على «الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة»، فيما يقول ابن قتيبة[٥٧] (-٢٧٦هـ) الذى يرفع شعار «التقليد أربح لك»، بل يصبح العلم مرتبطاً بالحق أو الحقيقة. والحق يعلو على الجنس، أو التعصب للعرق، وينبغى - فيما يقول الكندى (-٢٥٢هـ) الذى عاصر ابن قتيبة - ألا نستحى من الحق، واقتناء الحق من أين أتى، «وإن أتى من الأجناس القاصية عنا والأمم المباينة لنا، فإنه لا شئ أولى بطالب الحق من الحق، وليس ينبغى بخس الحق ولا تصغير قائله ولا الآتى به. فلا أحد بخس بالحق، بل كل يشرفه الحق[٥٨]». وعندئذ لن يصبح الاقتصار على القديم من شعر العرب كافيًا للحكم على الشعر، أو يصبح الاقتصار على القديم من الغناء العربى كافيًا للحكم على الغناء، بل يصبح تعرف تراث الأمم الأخرى (علوم الأعاجم) أمراً لازمًا لا تكتمل عملية النقد دونه.

إن هذا النحو من التفكير، باختصار، يدمر ثبات القديم فى الشعر والغناء والموسيقى، مثلما يدمر مفهوم التقليد والنقل المقيد لحركة العقل فى التفكير، فيزيح كل ما يعوق الحداثة من قيود، ويؤسسها باعتبارها إدراكًا شاملا يضم الفكر والفنون معًا.

ومن المؤكد أن تصاعد الحداثة فى الشعر، إذا شئنا التخصيص، ما كان يمكن أن يتم لو لم يتواز مع تصاعد الحداثة فى الفكر. لقد مثل المعتزلة والفلاسفة المستوى الفكرى من الحداثة، مثلما مثّل بشار وصالح وأبو نواس وأبو تمام المستوى الإبداعى لها فى الشعر. ولقد شارك الفلاسفة والمعتزلة فى النشاط الإبداعى للشعر. ولم يكن من قبيل المصادفة أن تختلط أشعار النظام المعتزلى بأشعار أبى نواس الشاعر، أو تتجاوب شكاية الكندى الشعرية - بعد سقوط المعتزلة إثر الانقلاب السنى للمتوكل (٢٣٢-٢٤٧هـ) - مع شكاية صالح بن عبد القدوس من جهلاء عصره. يضاف إلى ذلك أن المعتزلة والمتفلسفة ساهموا فى توجيه النشاط الأدبى المتميز للحداثة، بترجمة تراث الأمم الأخرى وشرحه (الهند. اليونان. فارس) والتعريف به، فيما يتصل بالبلاغة والنقد، والخطابة والشعر، كما كان لهم فضلا عن ذلك، مواقفهم النقدية من نشاط الشعراء المحدثين وتأصيلهم للجوانب الأصيلة فيه.

ولقد كان الشعراء المحدثون بدورهم، وثيقى الصلة بفكرى الاعتدال والفلسفة. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتقارب واصل بن عطاء (-١٣١هـ) وعمرو بن عبيد (-١٤٤هـ) مع صالح بن عبدالقدوس وبشار بن برد فى النشأة الفكرية، وأن يشتركوا جميعًا، فى جدل فكرى، انتهى بواصل وعمرو إلى تأسيس الاعتزال، وانتهى ببشار وصالح إلى تأسيس مذهب محدث فى الشعر[٥٩]. ولم يكن من قبيل المصادفة، أيضًا، أن يتقارب إبراهيم النظام مع أبى نواس فى النشأة. صحيح أن السبل اختلفت بهما بعد ذلك فتحول النظام إلى الكلام - الاعتزال - وتحول النواسى إلى الشعر[٦٠]، واختصما فيما يقال، ولكن الشك ظل قاسمًا مشتركًا فيما بينهما، فأكد النظام مبدأ الشك فى التراث الاعتزالى على نحو لم يسبق إليه، وفتح النواسى أبواب القصيدة المحدثة للشك، فى التصورات الاجتماعية والمقولات الفكرية والدينية المتعارف عليها، على نحو لم يسبق إليه أيضًا.

إن مبدأ الشك الذى أكده المعتزلة ساعد على فتح الأبواب المغلقة أمام الشعراء المحدثين، وحرر الشاعر، داخليًا من قيود النقل والتقليد. ولذلك كان لصالح بن

عبدالقدوس كتاب يفخر به، فيما يقال، اسمه «كتاب الشكوك» لا يمكن أن نفصله، رغم ضياعه، عما يقوله النظام من أن «الشاك أقرب إليك من الجاحد، ولم يكن يقين قط حتى صار فيه شك، ولم ينتقل أحد من اعتقاد إلى اعتقاد غيره حتى يكون بينهما حال شك»[٦١]. صحيح أن واصلا بن عطاء، صديق بشار القديم، وممدوحه، تنكر لصداقته مع الشاعر، يوم أن تمرد بشار على المسلمات التى تجمع بينهما، فهاجم الصديق المتكلم صديقه الشاعر، بل هدد حياته، حتى أخرجه من البصرة. وصحيح، أيضًا، أن النظام هاجم النواسى لمجونه، واختلف معه فى مفهوم «العفو». ولكن هل كان يستطيع بشار والنواسى خوض المجالات الخطرة، دينيًا واجتماعيًا، لولا مشاركتهم فى بنية فكرية شاملة أسسها المعتزلة والفلاسفة فى مواجهة بنية النقل؟.

ولقد أبدع أبو تمام أهم شعره فى مناخ اعتزالى واضح ساد منذ تولى المأمون وامتد حتى نهاية عهد الواثق. وبين هذين العهدين، وفى رجاله الذين تأثروا بالاعتزال كتب أبو تمام أهم قصائده. وتعرف، فضلا عن فكر المعتزلة، إلى فكر أول فيلسوف عربى، وأول شارح لكتاب الشعر الأرسطى، أعنى الكندى الذى عاصر أبا تمام فى النشاط، بل نقده فى مجلس المعتصم. ولذلك حصر الآمدى أنصار أبى تمام فى «من يميل إلى التدقيق وفلسفى الكلام» وقرن هذا الحصر بتميز شعر أبى تمام، لأن «شعره لا يشبه شعر الأوائل، ولا على طريقتهم»[٦٢].

- ٧ -

إن هذا التجاوب والتداخل بين المستوى الفكرى والإبداعى من الحداثة أدى إلى تأسيس ما يمكن أن نسميه «النقد المحدث» فى مقابل «النقد القديم». وإذا كان اللغويون والنقليون من أهل السنة يمثلون القديم فإن المعتزلة والفلاسفة هم الذين صاغوا أصول النقد الحديث.

ويرتد الفارق الأساسى بين النقدين إلى جذر الحركة فى العملية النقدية نفسها. إن النقد الأول (القديم) نقد نقلى، يبدأ وينتهى بالقياس على الماضى، أو - بعبارة أدق - إسقاط الماضى على الحاضر، على نحو يخلع القيمة على المتشابه مع الماضى، ويسلبها من المخالف له، مما يؤدى إلى إلغاء أى وجود فعلى للحاضر، والعجز عن إدراك أى أصيل فيه. أما النقد الثانى (المحدث) فنقد عقلى، يبدأ من الحاضر نفسه، ليحاول اكتشاف انتاجه وتحليله وتبريره، لينتهى إلى إدراك قيمته، مما يمكنه من تقبل الأصيل من الحاضر، باعتباره محاولة تتميم لابد منها، وإضافة تستحق الوصف بالقيمة لذاتها وفى ذاتها.

وإذا كان الناقد النقلى يعتمد على ما ينقل من أحكام، أو يحيطه من انطباعات، فإن الناقد العقلى يعتمد على ما يعقل من خواص، وما يستنبط من معايير. إنه ناقد يبحث عن جوهر الشعر فى ذاته، بغض النظر عن التعصب المسبق لزمن القائل أو شخصه. والبحث عن جوهر الشعر يقود، ضمنًا، إلى صياغة معيار للقيمة، أعنى معيارًا يجرده العقل من القصائد القديمة والحديثة على السواء، ليعود العقل فيجعل منه أساسًا للتحليل والحكم. صحيح أن حركة العقل، فى هذه العملية، تظل موجهة بقوة الحاضر وسطوة جدة الزمان، إلا أنها، بسبب تجريدها، تنتهى إلى قواعد ذات صبغة موضوعية، عندما تستخلص من المحدث، فى الحاضر، خصائصه الأساسية التى تميزه عن الأصيل من القديم من ناحية، وتصله به فى الوقت نفسه، مما يؤدى إلى أن يرتبط نفى القيمة، أو إثباتها، بأصول تحدد الحسن والقبيح من الشعر، بغض النظر عن الزمان والمكان.

ولقد دعم الفكر الاعتزالى الأساس النظرى للنقد العقلى وذلك بتأكيد مبدأ «الحسن والقبح العقليين». إن هذا المبدأ ينفى، على المستوى النقدى، الإعلاء من القديم لمجرد القدم، والتهوين من المحدث لمجرد الحداثة، ويرد عنصر القيمة فى الشعر إلى أصول عقلية ثابتة، ملازمة لصفات الحسن والقبح، بغض النظر عن الزمان والمكان

أو التصورات النقلية. وكما يدعم هذا المبدأ الأساسى الموضعى للنقد، فيتجاوز به إطار الانطباعات والأهواء إلى إطار التصورات والمفاهيم، فإنه يؤسس مبرراً عقلانياً للحداثة، يجعلها متأبية على الهجوم، وقادرة على الوجود.

ومن هذه الزاوية كان الجاحظ المعتزلى أول من نصر الشعر المحدث على أساس عقلى راسخ. لقد رد الجودة إلى خصائص عقلية يمكن تلخيصها فى مبدأى «الصياغة» و«التصوير». والصياغة مبدأ يلمح الانتظام اللغوى الفريد لأبيات الشعر(٦٣)، منفردة «كأن البيت بأسره كلمة واحدة، وكأن الكلمة بأسرها حرف واحد»، ومتصلة يجمع بينها قران، يصل بين الأبيات جميعًا. ويؤدى هذا المبدأ إلى التسليم باستحالة ترجمة الشعر من لغة إلى أخرى، والتسليم بأن لكل شاعر ألفاظاً بأعيانها يلهج بها «ويديرها فى كلامه، وإن كان واسع العلم، غزير المعانى، كثير اللفظ». أما التصوير فهو مبدأ يلمح الخاصية النوعية للشعر، من زاوية التقديم الحسى للمعنى، مما يؤكد تجاوز الشعر لمجرد نظم الحكم الأخلاقية، أو المغزى الدينى المتعارف عليه، ومن ثم اختلاف الشعر عن النقل الحرفى للمعطيات، بل التقاطه للممكن منها، وتأنيه إزاء الصفة التى تشبع فينتج عنها طرفان، يعلوان على الفهم الحرفى للصدق والكذب(٦٤). وبهذين المبدأين تتجلى العلاقة بين الشعر والفنون، وتتكشف الخصائص الجذرية التى تصل ما بين الشعر والموسيقى والغناء من ناحية، وما بين الشعر والتصوير من ناحية ثانية، من زاوية التشكيل الذى يؤسس معياراً للقيمة فى الجميع. باختصار تتحدد قيمة الحسن، فى مقابل القبيح، تحديداً يتجاوز الزمان، ويسوى بين القديم والحديث، من حيث هما شعر.

ولذلك يسخر الجاحظ من اللغويين مؤكداً أن من يرفض شعر المحدثين لا يعدو أن يكون «راوية غير بصير بجوهر ما يروى. ولو كان له بصر لعرف موضع الجيد ممن كان وفى أى زمان كان»(٦٥). ويوازن بين قصيدة للنواسى والمهلهل فيفضل الأول (المحدث) على الثانى (القديم)(٦٦). ويذهب إلى تأكيد قيمة النواسى على أساس جودة السبك والحذق بالصنعة.

«وإن تأملت شعره فضلته إلا أن تعترض عليك فيه العصبية، أو ترى أن أهل البدو أبداً أشعر، وأن المولدين لا يقاربونهم فى شئ؛ فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل»(٦٧).

ويمثل هذا الفهم لمبدأ الحسن والقبح، يمكن الدفاع عن مخالفة شاعر كأبى تمام للقدماء، على أساس أن المهم فى الشعر هو الجودة لا المتابعة. والجودة يمكن أن تقترن بالتصورات الجديدة، أو بما أسماه الآمدى «دقيق المعانى وفلسفى الكلام». وما دام العقل يأتى فى المرتبة الأولى سابقًا على النقل، فالاجتهاد فى الشعر، والسعى وراء تصورات جديدة مخالفة للقديم، أجدى على الشاعر من متابعة بلاغة الأطلال. ويقترن الحماس للابتكار والابتداع، فى هذا السياق، بحماسة البحث عن آفاق فكرية مغارة، وجدها أنصار أبى تمام فى شاعرهم، فجعلوه قمة مذهب جديد ألحوا على حداثته، ووصفوا الشاعر نفسه بأنه «رب المعانى المبتكرة وحتى إنه لا يوجد أحد من الشعراء يعمل المعانى ويخترعها، ويتكئ على نفسه فيها، أكثر من أبى تمام»(٦٨). ومما يقوى هذه الحماسة أن أبا تمام نفسه كان لا يركن إلى الإدراك المألوف بل يعيد تشكيل الأشياء فى استعارات توقع العقل النقلى فى شراك عدم الفهم، لكنها كانت تخايل الطليعة المحدثة من أبناء عصره بآفاق باهرة. ولقد أشار أبو تمام، نفسه إلى هذه الآفاق عندما قال :(٦٩)

سأجهد حتى أبلغ الشعر شأوه   وإن كان لى طوعًا ولست بجاهد

وترتبط هذه الآفاق فى شعر أبى تمام، وبقية أقرانه، فى زاوية من زواياها، بإلغاء الهوة الشكلية بين الشعر والفكر، والانتقال بالقصيدة من منطقة الدعابة والتسلية إلى منطقة التأمل، مما يؤدى، على المستوى النقدى، إلى طرح الوظيفة المعرفية للشعر، وإعادة تحديده من زاويتها.

من المؤكد أن الشعر لم يعد، عند أنصار الحداثة، مجرد وثيقة لغوية تستمد منها معارف تتصل بالماضى، أو قواعد اللغة، لقد أصبح له دوره المعرفى فى توجيه الحاضر

والكشف عن جوانبه. ولقد طرح المعتزلة هذا الدور للشعر عندما أكدوا، على لسان الجاحظ، أن الشعر ليس من الأرفاق والعلوم التطبيقية، وأن نفعة مقصور على أهل. وتلك عبارات لا يمكن أن تفهم فهمًا موجبًا إلا إذا قرنت بسياق تقسيم طبقات العلم عند معتزلى آخر هو أبو العباس الناشئ (-٢٩٣هـ). إن الشعر، عند أبى العباس، يشارك الموسيقى فى قيمته المعرفية، ولذلك فهو بعض علوم الفلسفة. ولكن الشعر يعلو بمحتواه المعرفى على بقية علوم الفلسفة.

> «وإذا كانت اللحون، عند الفلاسفة، أعظم أركان العمل الذى هو أحد قسمى الفلسفة، وجدنا الشعر أقدم من لحنه لا محالة، فكان أعظم من الذى هو أعظم أركان الفلسفة[٧٠]».

إن تأكيد القيمة المعرفية للشعر، على هذا النحو، يقود إلى تأكيد أن «الشاعر العالم أفضل من الشاعر غير العالم»[٧١] وصفة العالم، هنا، تشير إلى الفكر باعتباره خاصية متميزة لشاعر يتأمل الأشياء، ويفيد فى تأملها من الفلسفة، مما يمنحه قدرة أكبر على اكتشاف معطيات عالمه، وإدراك علاقاتها المتشابكة. ولعل هذا ما كان يعنيه النواسى عندما قال ساخرًا - كعادته - : «ألست من الفلاسفة الكبار؟»[٧٢].

ولكن خوض الشاعر فى مجال الفكر لابد أن يثير قضية الفكر الشعرى والفرق بينه وبين الفكر الفلسفى، كما يطرح السؤال المهم عن الفرق بين الشاعر والفيلسوف. لقد أثار شعر صالح بن عبدالقدوس هذه القضية لأول مرة فى التراث النقدى، فانتهى الجاحظ إلى التمييز بين نظم الفكر ومعاناته. وروى عن أساتذته قولهم : «لو أن شعر صالح بن عبدالقدوس.. كان مفرقًا فى أشعار كثيرة لصارت تلك الأشعار أرفع مما هى عليه بطبقات[٧٣]». وكان الجاحظ يعنى بذلك أن صالحًا أثقل قصائده بالأمثال، وأن الأمثال تلخص الفكر، فتعرض هيكله المجرد فحسب، أما الشعر فهو تصوير يتحول فيه الفكر المجرد إلى معطيات حسية ذات محتوى انفعالى، ولذلك تفقد القصيدة قيمتها «إذا كانت كلها أمثالا».

وما يقال عن الفكر لابد أن يقال عن علاقة الشعر بمصطلح الفلسفة، خصوصاً بعد أن أصبحت لغة الفلسفة بعض نسيج المعجم الشعرى عند الشاعر المحدث. إن الأمر، هنا، يرتد إلى إدراك جديد لابد أن يؤديه لفظ جديد. ولغة الفلسفة يمكن أن تدخل فى الشعر إذا اندمجت فى سياقه، وإذا كانت الأسماء المعتادة قد «عجزت عن اتساع المعانى». لذلك وسمت محاولة أبى نواس بالظرف، عندما استخدم ألفاظ المتكلمين فى شعره، بل امتدت الصفة فشملت بقية المحدثين «فى كل ما قالوه على جهة التظرف والتملح»(٧٤). قد يعكر مفهوم التظرف والتملح على بعض الجوانب الثرية للقضية، لكن معالجة القضية، فى ذاتها، تكشف عن إدراك نقدى محدث، يحاول أن يستوعب قضايا الحداثة ويبررها.

على أن القيمة المعرفية للشعر، والصلة المتصاعدة بينه وبين الفكر، أو الفلسفة، لابد أن تطرح قضية «الغموض» فى الشعر. إن معاناة الشاعر المحدث لكثير من الأفكار والتصورات كان يعنى طرحًا لمعان، وصفت بأنها فلسفية مرة، وأنها تستخرج بالغوص والفكرة مرة أخرى. وأيًا كانت التسمية فإنها تشير إلى محاولة شاعر يكتشف عوالم جديدة ويعيد النظر فى كل شئ، باحثًا عن المعنى والدلالة. وعندما يصبح الحاضر معقداً، ويفشل الإدراك السطحى فى اكتشاف المعمى، أو اقتناصه فى لغة المسمى، يصبح الغموض شرطًا من شرطو الحداثة.

ولكن غموض الشعر يمكن أن يكون موضع ريبة، تدفع المتحمس إلى التردد، خاصة إذا تأثر بما قيل عن الوضوح وجمال «المعنى المكشوف». على أن هذه الريبة تنتفى إذا استند الإعجاب بشاعر غامض، مثل أبى تمام، إلى بعض ما نقله المتفلسفة عن التراث النقدى السابق على لعرب، وبخاصة بعض ما ترجم من كتاب الخطابة لأرسطو. وقد ترجم فى فترة باكرة، يمكن أن ترجع إلى أواخر القرن الثانى للهجرة. فى هذا الكتاب نجد المترجم يقول بوضوح(٧٥) : «ينبغى أن نهب اللغة مظهراً غريبًا، فإن العجيبات إنما تكن من البعيدات، وما يحدث العجب يحدث اللذة...». كما

يقول(٧٦): «لا ينجح أيضًا الذين يقولون التفكيرات السخيفة. وقد أعنى بالسخيفة تلك التى هى مكشوفة بينة لكل أحد، لا يحتاج إلى أن يفحص عنها». وأهم من ذلك كله الحديث عن اللذة وكيفية الوصول إليها، حيث يقول المترجم(٧٧) : «ونبلغ هذه الغاية إذا كان الفكر خارجًا على المألوف، غير متفق مع الآراء الجارية». إن مثل هذه الأقاويل تدعم مبدأ نقديًا جديداً، تستند إليه الحداثة فى تبريرها لغموض شعرها.

وعلى أساس من هذا المبدأ يصبح الخروج على المألوف مبرراً نقديًا، لأنه قد ارتبط بطلب الجودة وتحقيق اللذة، كما تصبح الغرابة أو الغموض خاصية لكل شعر محدث، تناقض، بذاتها، التفكيرات السخيفة، خاصة عندما تقترن «السخافة» بالفكر «المكشوف» الواضح للجميع. وبذلك كله يمكن أن يقال(٧٨) : «أفخر الشعر ما غمض فلم يعطك غرضه إلا بعد مماطلة منه».

إن التمسك بهذا الفهم الجديد الذى يقرن الجودة بالغموض هو الذى دفع المحدثين من النقاد إلى السخرية من النقليين، والقول بأن اللغويين لم يجدوا فى شعر المحدثين، منذ عهد بشار، أئمة كأئمتهم فى الشعر القديم، يفسرون لهم غامض الشعر المحدث، ويمهدون لهم الطريق إلى فهم جوانبه، فقصروا فى الفهم ووقعوا فى الجهل، فعادوا الشعر المحدث، لأنهم لم يحيطوا به علمًا. والإنسان، فيما يقول الصولى، عدو ما جهل، «ولو سكت من لايدرى لاستراح الناس».

الهوامش

(١) طبقات، ابن المعتز (ط. المعارف) ص٢٤، والموشح (ت. البجاوى) ص ٣٩٢.

(٢) الكامل للمبرد (ت. أبو الفضل إبراهيم) ٣/٢ وأخبار أبى تمام (ط. لجنة التأليف) ص١٧ وطبقات ابن المعتز. ص٨٧.

(٣) الموشح / ٤٤٠، ٤٦٥.

(٤) لسان العرب، مادة «حدث» وكشف الفنون (ط. خياط) ٧٩/٢، ٢٧٨.

(٥) أمالى المرتضى (ط. الحلبى) ١٤٥/١ وقارن بطبقات ابن المعتز ٩١-٩٢.

(٦) كليلة ودمنة (ط. بيروت ١٩٧٢) ص١٨.

(٧) قارن بين ما جاء عند الجاحظ، على سبيل المثال، فى البيان والتبيين (ت. هارون) ٥/١-٦. ١٩٤-١٩٧ - ٢٧٠-٢٧٢، وما جاد فى كليلة ودمنة/ ٢٨-٢٩، ٥٤-٥٥.

(٨) البيان والتبيين ٢٢/٤.

(٩) ديوان أبى نواس (ت. أحمد الغزالى) ص٦٢٠.

(١٠) المرجع السابق/ ٦٠٤.

(١١) المرجع السابق/ ٦٣٩.

(١٢) الرجع السابق/ ٦٠٠.

(١٣) المرجع السابق/ ٢٢٠.

(١٤) المرجع السابق/ ٥١٩ حيث يقول :

هذا زمان القرود فاخضع　　　　وكن لهم سامعًا مطيعا

(١٥) المرجع السابق/ ٣٩٤.

(١٦) ديوان أبى تمام (ط. المعارف)، ١٥٤/٢.

(١٧) المرجع السابق، ٣٣٦/١.

(١٨) ديوان بشار (ط. لجنة التأليف) ١٣٧/٤.

(١٩) ديوان أبى نواس/ ٤٧٣.

(٢٠) ديوان أبى تمام.٢٧٣/٢.

(٢١) ديوان أبى تمام ٩٠/١.

(٢٢) ديوان أبى تمام ٣٨٢/١.

(٢٣) ديوان أبى نواس/ ٥٧.

(٢٤) ديوان أبى تمام ٣٩٣/١.

(٢٥) ديوان أبى تمام ٢٥٩/١.

(٢٦) ديوان أبى تمام ١٦٠/٢.

(٢٧) يقول أبو تمام : (د. ٥٥٢/٤ وقارن بنفسه ٣٠٩/٢، ٥٢٢/٤، ٥٧٠) :

إذا قصدت لشأو خلت أنى قد ... أدركته أدركتنى حرفة الأدب

بغربة كاغتراب الجود إن برقت ... بأوبة ودقت بالخلف والكذب

(٢٨) يقول أبو تمام :

غريبة تؤنس الآداب وحشتها ... فما تحل على قلب فترتحل ٢٠/٣

غرائب لاقت فى فنائك أنسها ... من المجد فهى الآن غير غرائب ٢١٤/١

إنسية وحشية كثرت بها ... حركات أهل الأرض فهى سكون ٣٢٩/٣

خلها مغربة فى الأرض آنسة ... بكل فهم غريب حين تغترب ٢٥٨/١

يغدون مغتربات فى البلاد فما ... يزلن يؤنسن فى الآفاق مغتربا ٢٣٨/١

(٢٩) ديوان أبى تمام ٢٨٨/١.

(٣٠) ديوان أبى تمام ٢١٤/١، ٩٠/١.

(٣١) زهر الآداب (ط. زكى مبارك) ١٥١/١.

(٣٢) ديوان أبى تمام ٣٤٩/٢.

(٣٣) ديوان أبى تمام ٣٣١/٢.

(٣٤) ديوان أبى تمام ٢٥٦/٢.

(٣٥) ديوان أبى تمام ١٧٩/٣.

(٣٦) ديوان أبى تمام ٥٨٣/٤-٥٨٤.

(٣٧) ديوان أبى تمام ٩٦/١.

(٣٨) ديوان أبى تمام ٣/٣٢٩.

(٣٩) ديوان أبى تمام ٣/٢٥٦

(٤٠) ديوان أبى تمام ٢/٣٥٠.

(٤١) ديوان أبى تمام ٢/٣٤٩، ٤/٤٤٠

(٤٢) ديوان أبى نواس/ ٢٦٤

(٤٣) ديوان بشار ٤/٧١.

(٤٤) الأغانى (ط. دار الكتب ٣/٢٤١-٢٤٢)

(٤٥) رسائل الجاحظ (ت. هارون) ٢/١٦٠.

(٤٦) الحيوان (ت. هارون) ٣/١٣٢

(٤٧) مؤلفات الكندى الموسيقية (ت. زكريا يوسف) ١٠٤-١٠٥

(٤٨) ديوان أبى تمام ٤/٥٩٣.

(٤٩) تأويل مختلف الحديث لابن قتيبة(مطبعة كردستان) ص٧٠، ٧٨.

(٥٠) راجع الأغانى ٥/٢٣٢ وما بعدها، ٣/١٥٥، والموشح ٤٠٨-٤٠٩، ٥٠٣

(٥١) كمال أدب الغناء (ت. غطاس خشبة) ص٣٠.

(٥٢) الموشح/ ٣٨٤ وأخبار أبى تام/ ٢٤٤.

(٥٣) كمال أدب الغناء/ ٣٠.

(٥٤) الأغانى (ط. الساسى) ١٣/١٦ والرسالة الموضحة (ت. محمد نجم) ١٤٣.

(٥٥) الموشح/ ٣٨٤ وأخبار أبى تمام/١٧٦.

(٥٦) رسائل الكندى الفلسفية (ت. أبو ريدة) ١/١٠٣.

(٥٧) مقدمة الأنواء لابن قتيبة، والشعر والشعراء (ت. شاكر) ١/١٠٣.

(٥٨) رسائل الكندى ١/١٠٣

(٥٩) قارن بالأغانى ٣/١٤٦.

(٦٠) فى طبقات ابن المعتز (ص: ٢٧٢) «كان مذهب النظام فى أول أمره الشعر وانتقل إلى الكلام، ومذهب أبى نواس وانتقل إلى الشعر». وقارن بديوان أبى نواس/ ٥٣٠، ٢٦٥.

(٦١) الحيوان ٦/١١.

(٦٢) الموازنة للآمدى (ت. السيد صقر) ١/٤-٥.

(٦٣) راجع الحيوان، ١/٧٥، ٣/٣٣٦.

(٦٤) الحيوان ٣/١٠٣، ٥/١٧٤-١٧٥، والبيان ٤/٢٤.

(٦٥) المرجع السابق ٣/١٠٣.

(٦٦) المرجع السابق ٣/١٢٩.

(٦٧) المرجع السابق ٢/٢٧.

(٦٨) أخبار أبى تمام/ ٥٣.

(٦٩) ديوان أبى تمام ٢/٧٧.

(٧٠) العمدة لابن رشيق (ط. محيى الين عبدالحميد) ١/٢٥-٢٦.

(٧١) الموازنة ١/٢٥.

(٧٢) ديوان أبى نواس/ ٢٦٥.

(٧٣) البيان والتبيين ١/٢٠٦.

(٧٤) المرجع السابق ١/١٤١

(٧٥) الترجمة العربية القديمة للخطابة (ت. عبدالرحمن بدوى) ٤/٧٦.

(٧٦) المرجع السابق/ ٢١٣.

(٧٧) المرجع السابق/ ٢٢٠.

(٧٨) المثل السائر لابن الأثير (ت. الحوفى) ٤/٦-٧.

قراءة محدثة فى ناقد قديم :
ابن المعتز

من اليسير على أى قارئ لتراث ابن المعتز أن ينتهى إلى نتيجة مؤداها أن الدوافع التى وجهت نشاط هذا الشاعر الناقد الخليفة - فى مجالات الإبداع والفكر - مرتبطة ارتباطًا متعدد الأبعاد بالصراع الذى وقع بين «القدماء» و«المحدثين» فى القرن الثالث للهجرة. وليس المهم أن نذكر - فى هذا المجال - بالدور الذى قام به (كتاب البديع) فى الخصومة الأدبية بين القدماء والمحدثين، أو رسالة ابن المعتز فى (محاسن شعر أبى تمام ومساوئه)، أو مساجلته اللافتة مع ابن الأنبارى (نطاحة) حول شعر أبى نواس. أو ما يرويه الصولى عن ابن المعتز من أخبار فى الدفاع عن أبى تمام، أو ما يرويه أبو الفرج الاصفهانى من آراء لابن المعتز تتصل بالخصومة التى دارت حول «طريقة القدماء» و«طريقة المحدثين» فى الموسيقى والغناء. فالأهم من ذلك أن نرد هذه الجوانب المتباينة إلى قرانها المتحد الذى تمثله كل كتابات ابن المعتز النقدية والبلاغية، وأن ننظر إلى هذه الكتابات من حيث هى مستوى من مستويات نص متكامل، تمثله كل كتابات ابن المعتز التى وصلت إلينا. والتى تنطوى على نظراته السياسية وأفكاره الاجتماعية وتصوراته الدينية وممارسته الإبداعية، وذلك لنكشف - من خلال هذا النص المتكامل - عن الدلالات الأساسية التى تنسرب فى كل مستوياته، والتى لا يمكن فهم دلالة أى مستوى من هذه المستويات إلا من حيث علاقته بهذه الدلالات الأساسية. وأحسبنى فى حاجة إلى القول بأن فهم المستوى الخاص بالنقد الأدبى البلاغى فى هذا النص المتكامل - وذلك هو الهدف الأساسى من هذه القراءة - لا يمكن أن يتم دون إدراك العلاقة المزدوجة التى تصل هذا المستوى النقدى البلاغى

---

* نشر هذا البحث فى ديسمبر ١٩٨٥.

بالسياق الواسع لنصه المتكامل من ناحية، والتى تصل هذا النص المتكامل - فى الوقت نفسه - بسياق أوسع من نصوص أخرى، تنطق التعارضات الحادة التى انطوى عليها الصراع بين القدماء والمحدثين، فى مجالات الإبداع والفكر والمنظور السياسى الاجتماعى فى القرن الثالث من الهجرة.

وتشمل صفة «القدماء» - من منظور هذه القراءة - أنصار الاتّباع على مستويات متعددة من هذا الصراع، فتضم «طريقة القدماء» فى أنواع الإبداع المختلفة و«أهل النقل» فى مجالات الفكر المتعددة. أما صفة «المحدثين» فتشمل أنصار الابتداع على مستويات متجاوبة متداخلة، تمثل القطب المضاد للاتّباع، حيث «طريقة المحدثين» فى أنواع الإبداع و«أهل العقل» فى مجالات الفكر. وذلك بالمعنى الذى يجعل فهم أى مستوى من مستويات القطبين المتنافرين قرين فهم علاقة التشابه التى تصل هذا المستوى بنظيره فى قطبه المتجاوب من ناحية، وعلاقة التضاد التى تصل المستوى نفسه بنقيضه فى القطب المتنافر من ناحية ثانية. ولكى لا ينجذب منظور هذه القراءة إلى أى مزلق شكلى ينفى صفة التاريخية عن حركة الصراع بين هذين القطبين، فمن المهم أن نؤكد أن التضاد بين قطبى القدماء والمحدثين - فى هذا الصراع - لم يكن تضاداً بين مستويات إبداعية فكرية تقوم فى مطلق مجرد، بل كان تضاداً تضرب أصوله بجذورها فى صراع تاريخى متعين، تولد عنه هذا التضاد وصاغه إبداعًا وفكراً، على نحو جعل التعارضات الإبداعية الفكرية بين القدماء والمحدثين موازية لتعارضات دينية سياسية تشريعية من ناحية، ودالة على تعارضات اجتماعية ارتبطت بصراع المجموعات الحاكمة والمحكومة من ناحية ثانية.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن أغلب «المحدثين» وأنصارهم كانوا من الموالى الذين أسهموا فى إقامة الدولة العباسية، أملا منهم - على الرغم من تباين شرائحهم وطوائفهم - فى الانتقال إلى وضع أفضل من الوضع الذى كانوا عليه أيام الدولة الأموية، فصاغوا مشروعات فكرية كثيرة، يجمع بينها تأكيد أولوية «العقل» التى

تنفى أولوية «العرق» فى علاقة المولى بالعربى، وأولوية «التصديق» فى علاقة الفرد بالمؤسسة الدينية، وأولوية «الطاعة» فى علاقة المحكوم بالحاكم، وأولوية «النقل» فى علاقة الخلف بالسلف. وذلك فى سلسلة من المتوازيات التى شكلت رؤية فكرية مجاوزة لعالم تتحدد علاقاته وإرادته ودرجاته بقاعدة العقل الذى هو حجة الله على عباده، وحجة عباده على كل من يتولى أمرهم. وبقدر ما كانت دعوة العقل - فى هذه الرؤية - تنفى ضمنًا أو صراحة أى تميز اجتماعى سياسى ينبع من العرق أو الوراثة أو الثروة، مؤكدة مبدأ «العدل» بمعانيه الكلامية المتعددةعند المعتزلة، كانت هذه الدعوة تنفى أى تميز معرفى دينى ينبع من التقليد والاتباع من غير نظر فى الأدلة،مؤكدة فاعلية الذات المدركة إزاء موضوع إدراكها الدينى والاجتماعى، على نحو يؤكد حرية «اختيار» هذه الذات فى إدراكها لموضوع معرفتها، وفى حركتها إزاء موضوع فعلها. وكانت الأصول الاعتزالية العقلانية - فى هذه الرؤية - تتجاوب مع مبدأ الشك الذى صاغه معتزلة من أمثال إبراهيم النظام لتأكيد نسبية المعرفة، وتنفى الهالة المقدسة التى أحاطت بمفهوم «التصديق». وفى الوقت نفسه كان هذا المبدأ يتجاوب مع مبدأ «التطور»[1] الذى صاغه فلاسفة من أمثال الكندى وجابر بن حيان وأبى زكريا الرازى، ذلك المبدأ الذى انطوى على مفهوم متحرك لتاريخ يضيف لاحقه على سابقه الإضافة التى يتحرك معها التاريخ بفعله فى صعود دائم، وينطوى معها العالم على إنسان خلاق يصوغ التاريخ بفعله فى هذا العالم.

وكان الوجه الإبداعى لهذه الرؤية الفكرية قرين «طريقة المحدثين» التى انسربت فى أشكال الإبداع وأجناس الأدب المختلفة، فتولدت طريقة للمحدثين فى الشعر (مع بشار وأبى نواس وأبى تمام وأقرانهم) لتجاوز نقيضها الذى تمثله طريقة القدماء. وتولدت طريقة المحدثين فى الغناء لتجاوز نقيضها الذى يمثله الغناء القديم. وتولدت طريقة متجاوبة فى الكتابة القصصية، أسسها ابن المقفع، ذلك الذى كان تمثيله الكنائى - فى «كليلة ودمنة» - للعلاقة المتعارضة بين فكر المفكر (بيدبا) وسطوة السلطان (دبشليم) مجلى آخر للعلاقة نفسها بين إبداع الشاعر وسطوة الممدوح - فى بيتى أبى تمام[2] :

جذبت نداء غدوة السبت جذبة　　فخر صريعًا بين أيدى القصائد
فألبسني من أمهات تلاده　　وألبسته من أمهات قلائدى

وبقدر ما كان هذا الوجه الإبداعى قرين الوجه الفكرى فى رؤية متحدة، تسعى إلى التحول عن عالم قديم وابتداع عالم تاريخى جديد، كانت الصلة وثيقة بين المستويات المتعددة لهذه الرؤية، على نحو جعل أهل العقل فى الفكر سندًا لطرائق المحدثين فى الإبداع، بالقدر الذى تجاوبت به دوال الإبداع ودوال الفكر لتنطق دلالة المنظور الاجتماعى المتحول الذى يحتوى الفكر والإبداع معًا، بل على نحو التقى فيه الفكر والإبداع فى مستوى يتوسط بينهما، فتولد نقد أدبى «محدث»، صاغ فيه أهل العقل الأصول الجديدة لإبداع أقرانهم من المحدثين، مدافعين عنها ومبررين حركتها فى الوقت نفسه.

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يكون أنصار الإتباع نقيضًا لأنصار الابتداع فى الأصول الاجتماعية والفكرية على السواء. فهم أهل نقل، يلوذون بمبدأ «التقليد» الذى يواجه حرية العقل فى الإبداع، ولكن على نحو انطوى فيه مبدأ التقليد على دوال اجتماعية وسياسية وإبداعية. وإذا كانت الدوال الاجتماعية تشى بنزعة عرقية تقابل بين «العروبة» و«الشعوبية» تقابل النقائض المتعادية، ليتمايز البشر على أساس من العرق بالإضافة إلى تمايزهم على أساس من الثروة والمكانة، فإن الدوال السياسية تشى بنظرة تؤكد الحق المقدس فى الحكم، على أساس من تأويل مخصوص للميراث الدينى، تأويل يحول الحق فى هذا الميراث إلى تنزيه مطلق للحاكم فى علاقته بالمحكوم، وتبرير للاتباع المطلق من المحكوم فى علاقته بالحاكم. وإذا كانت الدوال الدينية تشير إلى ضرورة الاتباع السلبى من غير نظر فى الأدلة، على نحو يقرن ابتداع العقل بالبدعة اقتران «البدعة» بالضلالة التى تفضى إلى الزندقة، فإن الدوال الأدبية تقترن بالنظر إلى إبداع الحاضر المتغير من خلال بعد ثابت جزئى من أبعاد الماضى، على نحو جعل من هذا البعد الثابت الجزئى صورة مثلى لماضٍ ذهبى لا سبيل إلى مجاوزته، بل على

نحو تحولت معه هذه الصورة المتأولة لبعض الماضى إلى صورة مطلقة للماضى كله، فغدا كل تباعد عن هذه الصورة المتأولة تشويهًا لكل أبعاد الأصل الذى اختزلته، وغدا كل تغيير لها بدعة تفضى إلى الضلالة.

ولاشك أن الأبعاد الاجتماعية السياسية التى انطوت عليها التعارضات الفكرية والإبداعية التى باعدت بين «القدماء» و«المحدثين» كانت تصل هذه التعارضات بتحولات الخلافة العباسية نفسها فى توجهاتها السياسية والاجتماعية، فمن الواضح أن هذه الخلافة قد تقاربت مع أهل العقل - فى عصرها الأول - تقاربها مع أهل النقل فى عصرها الثانى. وعلى الرغم من مجموعة من التناقضات التى لم تر فيها الخلافة خطراً كبيراً عليها، وعلى الرغم مما قام به «ديوان الزنادقة» فى عهد المهدى، وعلى الرغم من مقتل مجموعة من شعراء المحدثين ومفكريهم وسجنهم، فقد وجدت الخلافة العباسية فى نظرة المعتزلة إلى الحكم الأموى ما يدعم موقفها الاجتماعى ومنظورها السياسى خلال عصرها الأول، فشهد عهد المأمون (١٩٨-٢١٨هـ) والمعتصم (٢١٨-٢٢٧هـ) والواثق (٢٢٧-٢٣٢هـ) ارتباطًا رسميًا بين الخلافة والمعتزلة (كانت له مقدماته فى عهدى المنصور والرشيد)، وتقاربًا لافتًا بين بلاط الخليفة وجناح الفلاسفة الذى مثله الكندى، بل رعاية من الدولة لأتباع الحداثة فى أنواع الإبداع وأشكال الفكر المختلفة.

ولكن سرعان ما انقلبت الخلافة العباسية على المحدثين مع بداية عصرها الثانى لتغير توجهاتها السياسية والاجتماعية، وذلك منذ عهد المتوكل - جد ابن المعتز - الذى انحاز إلى أنصار الاتباع من القدماء، فأظهر السنة والجماعة عام ٢٣٤هـ، وطارد الاعتزال بواسطة أتباع أحمد بن حنبل (١٦٤-٢٤١هـ)، وأمر الناس بالتسليم والتقليد، متحالفًا بذلك مع من أطلقوا على أنفسهم «أصحاب الحديث» أو «أهل الأثر» أو «أهل السنة والجماعة»، وكلها تسميات متعددة لأهل النقل الذين وصفهم المعتزلة بأنهم «أهل الحشو» الذين يجمعون على «الجبر والتشبيه.. وينكرون الخوض فى الكلام والجدل، ويقولون على التقليد وظواهر الروايات»[٣]. وبقدر ما وجد

المتوكل (وأبناؤه) ما يدعم التوجهات السياسية المتحولة للخلافة فى المبادئ النقلية التى أكدها «أهل السنة والجماعة» من الحنابلة، خصوصًا مبدأى «التقليد» و«الجبر»، فقد وجد أهل السنة - هم كذلك - فى التوجهات السياسية للمتوكل ما أتاح لهم انتصارهم السلطوى على أهل العقل من المعتزلة والفلاسفة، فبالغوا فى تمجيده إلى الحد الذى قالوا معه[٤] : «الخلفاء ثلاثة :أبو بكر الصديق يوم الردة، وعمر بن عبدالعزيز فى رده المظالم، والمتوكل فى إحياء أهل السنة». وتولى ابن قتيبة (-٢٧٦هـ)، الذى كان على صلة بوزراء المعتمد، تسفيه أراء أساتذته السابقين من المعتزلة ورميهم بكل نقيصه[٥]. وعمل «أهل السنة» - بوجه عام - على إذاعة وتثبيت شعارات من قبيل[٦] :

- «إياكم والقياس، فإنكم إن أخذتم به حرمتم الحلال وحللتم الحرام».
- «قدم الإسلام لا تثبت إلا على قنطرة التسليم».
- «من عرض دينه للقياس لم يزل الدهر فى التباس».
- «إياكم والتعمق، فإن من كان قبلكم هلك بالتعمق».
- «العلم هو السنة، والجهل هو البدعة».
- «دعوا كل محدثة فكل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة، وكل ضلالة فى النار».
- «علامة أهل البدع الوقيعة فى أهل الأثر، وعلامة الزنادقة تسميتهم أهل الأثر حشوية».

وكانت هذه الشعارات بمثابة سلاح أيديولوچى يحول دون الفكر العقلى والتأثير فى أذهان العامة، بما انطوت عليه هذه الشعارات من مخايلات تقرن التقليد بسلامة الدين، وتصل إعمال العقل بالبدعة، وتربط الحداثة بالضلالة المفضية إلى النار، وذلك فى سياق عام تجاوبت فيه مدلولات هذه الشعارات مع دوال تؤكد «أن سيئات العباد يخلقها الله.. وأن العباد لا يقدرون أن يخلقوا شيئًا» لتؤكد هذه الدوال - على نحو

ضمنى - «طاعة كل إمام بر وفاجر»، كما تؤكد أنه «لا يحل قتال السلطان ولا الخروج عليه وإن جار»، فالله تعالى «أمر خلقه بلزوم الجماعة.. وندبهم إلى الاتباع وحثهم عليه، وذم الابتداع»(٧).

وأصبحت الفلسفة كالدعوة إلى الاعتزال هدفًا للهجوم الذى يقرنهما بالضلالة والزندقة فى هذا السياق العام، فتوارى المعتزلة فى الظل تجنبًا للاضطهاد، وانتقلت الفلسفة إلى أطراف الدولة تطاردها لعنة «من تمنطق تزندق»(٨)، وأسهمت سيادة أهل النقل فى انبثاق «المذهب الظاهرى» على يدى داود بن على الأصبهانى (-٢٧٠هـ)، ومذهب الأشاعرة الذى حاول به أبو الحسن الأشعرى (٢٦٠-٣٢٤هـ) التوسط بين العقل والنقل لصالح النقل(٩). وانسربت دعوة التقليد إلى أذهان العامة بواسطة الأجهزة الأيديولوچية المتحولة للدولة إلى الحد الذى آذى معه العامة مفسراً جليلا مثل ابن جرير الطبرى لمتابعته بعض أصول الفكر الاعتزالى(١٠)، فانتهى الأمر بذلك المفسر العظيم إلى أن يدفن بعد موته - عام ٣١٠هـ - ليلا بداره «لأن العامة اجتمعت ومنعت من دفنه نهاراً، وكان ذلك بتأثير الحنابلة»(١١).

وكان يوازى هذه التحولات الفكرية تحولات أدبية، أعلى معها أنصار القديم - فى الأدب - من طريقة البحترى التى قرنوها بمذهب «الأوائل» و«عمود الشعر» و«سهل الكلام» و«مذهب العرب»، فى مقابل طريقة أبى تمام التى أخذت تقترن بالخروج على «كلام العرب» اقترانها بالتدقيق «وفلسفى الكلام». وذلك فى هذا السياق العام الذى انسحب فيه العداء النقلى للتفلسف فى مجال الفكر على «فلسفى» الكلام فى مجال الشعر، وتجاوبت فيه النزعة العرقية التى زعمت أن علم «العرب» - وحده - هو «العلم الظاهر للعيان، الصادق عند الامتحان(١٢)، مع نزعة أدبية مماثلة جعلت الشعر العربى القديم مصدر «الحكم المضارعة لحكم الفلاسفة»(١٣)، «فما تكاد تجد حكمة تؤثر، ولا قولا يسطر. ولا معنى يحبر. إلا وللعرب مثل معانيه، محصوراً بقوافيه، موجزاً فى لفظه مختصراً فى نظمه. مخترعًا لها. ومنسوبًا إليها»(١٤). ولم يكن من قبيل

المصادفة – فى هذا السياق – أن يقرن البحترى نفسه طريقته فى الشعر بمذهب «العرب» الذى يشير إلى نقيضه الغائب، ويصل طريقته الشعرية بطريقة القدماء، فى مقابل المحدثين من خصومه الذين يصلهم بمنطق المناطقة، وذلك فى أبياته المعروفة(١٥).

كلفتمونا حدود منطقكم	والشعر يغنى عن صدقه كذبه
ولم يكن ذو القروح يلهج بالـ	منطق ما نوعه وما سببه
والشعر لمح تكفى إشارته	وليس بالهذر طولت خطبه

وهى أبيات موجهة – فى المحل الأول – إلى المحدثين الذين يميلون إلى «التدقيق وفلسفى الكلام». ولم يكن من قبيل المصادفة – فى السياق نفسه – أن توازى الأفكار الأدبية لابن قتيبة (فى عدائها للشعر المحدث) نظراته الفكرية (فى عدائها لفكر المعتزلة) على نحو يرد هذه على تلك بجامع «النقل» و «التقليد». ولا فارق – من هذا المنظور – بين ابن قتيبة الذى يقول لقارئه : «التقليد أربح لك، والمقام على إثر رسول الله أولى بك»، فى كتابه «تأويل مختلف الحديث»(١٦)، وابن قتيبة الذى يقول للقارئ نفسه : «وليس لمتأخر الشعراء أن يخرج على مذهب المتقدمين»، وإن «كل علم محتاج إلى السماع، وأحوجه إلى ذلك علم الدين ثم الشعر»، فى كتابه «الشعر والشعراء»(١٧)، ذلك لأن المخايلة الدينية بالسلامة المطلقة للتقليد فى الكتاب الأول ليست سوى الوجه الفكرى لسيطرة مبدأ التقليد الأدبى فى الكتاب الثانى، كما أن مبدأ «النقل» العام فى الفكر يتحول إلى مبدأ خاص فى النقد الأدبى، على نحو يصل بين علم الشعر وعلوم الدين بصلة «السماع» الذى هو اسم آخر للنقل.

١-٢

إذا انتقلنا من هذا السياق العام الذى لاسبيل دونه إلى فهم الكتابات النقدية البلاغية لابن المعتز، وحاولنا تحديد العلاقات التى تنطوى عليها هذه الكتابات، أو

تحديد النسق المعرفى الذى تنطقه، كاشفة عن موقف نقدى متميز، ورؤية لعالم تاريخى محدد، وجدنا أن كتابات ابن المعتز تتصل اتصالا وثيقًا بالموقف الفكرى العام لتيار القدماء «النقلى» الذى مثله جماعة اللغويين من ناحية، وأصحاب الحديث من «أهل السنة والجماعة» من ناحية ثانية. ولم يكن ابن المعتز غريبًا على هؤلاء أو هؤلاء، فأساتذته جميعًا من أبناء ذلك التيار، منهم اللغوى مثل ثعلب والمبرد وأحمد بن سعيد الدمشقى صاحب الفراء الكوفى وأبى سعيد صعوداً(١٨)، ومنهم المحدث صاحب الأخبار، مثل الحسن بن عليل العنزى، ومنهم من أثر فيه تأثيراً غير مباشر مثل ابن قتيبة الذى كان يدعمه وزراء المعتمد (عم ابن المعتز) فى هجومه الحاد على أهل العقل من المعتزلة، فى الثلث الثانى من القرن الثالث للهجرة.

ولا يرتبط عبدالله بن المعتز بهذا الموقف العام بصلة أساتذته من أهل النقل فحسب. فهذه الصلة نفسها قد تحددت - ابتداء - بعملية مثاقفة حتمها وضعه الاجتماعى السياسى، بوصفه واحداً من أبناء الخلافة العباسية التى انحازت - منذ عهد جده المتوكل - إلى الحنابلة ونصرتهم على أهل العقل من المعتزلة. كما أن هذه الصلة قد دعمها وعى ابن المعتز الطبقى - بقدر ما نطقها - فى أشكال ممارساته الإبداعية والفكرية. ولم يكن من قبيل المصادفة أن يرفض المتوكل - جد ابن المعتز - السماح للجاحظ المعتزلى بتعليم ابنه محمد المنتصر، وأن يسير المعتز سيرة والده المتوكل طوال فترة خلافته، مما حدد مجرى عملية المثاقفة التى تكون معها ابن المعتز فكريًا، والتى كانت موازيًا أيديولوجيًا لتحولات الخلافة العباسية منذ عهد المتوكل، فكان من الطبيعى - فى سياق هذه التحولات - أن يدعو ابن المعتز لنفسه - عندما تولى الخلافة ليوم وبعض يوم - بوصفه «الخليفة السنى البربهارى»(١٩) - نسبة إلى الحسين بن القاسم البربهارى، مقدم الحنابلة فى تلك الآونة.

ومن السذاجة أن نجعل من هذه الدعوة دليلا على التطابق الكامل بين فكر ابن المعتز وفكر الحنابلة، فهذه الدعوة كانت وسيلة دينية فى حقيقة الأمر، توظف

أيديولوچيًا لإلهاء العامة عن المشكلات الأساسية، وكسب تأييدها فى صراع أبناء البيت العباسى على كرسى الخلافة، منذ مقتل المتوكل على يدى ابنه وولى عهده، إلى مقتل ابن المعتز نفسه (وما بين هذين المقتلين تفجرت ثورات من السخط الشعبى، تمثلت فيما قام به «الزنج» و«القرامطة» و«الخوارج»، ناهيك عن الصراع السياسى بين طوائف آل البيت نفسها). يضاف إلى ذلك أن الممارسة الأدبية والنقدية والفكرية التى تنطبق بها كتابات ابن المعتز تشى بتباعده - من حيث الظاهر - عن التشدد النقلى الحنبلى فى جوانب لافتة، أوضحها - على المستوى الأدبى - علاقة الشعر بالأخلاق.

ولكن الموازاة لافتة مع ذلك بين الأفق العام لفكر ابن المعتز والأفق العام لفكر أهل النقل، سواء فى أبعاد الممارسة الأصولية التى قام بها الحنابلة، أو أبعاد الممارسة الأدبية التى قام بها لغويون لا يتباعدون فى تصوراتهم الجذرية عن الحنابلة فى آخر المطاف. والتقارب لافت بين المغزى الأيديولوچى النهائى للأفق الفكرى لهؤلاء جميعًا والمغزى الأيديولوچى النهائى للأفق الفكرى لابن المعتز، على نحو يمكن معه القول إن كلا الأفقين يتجاوب فى «رؤية عالم» واحدة متحدة العلة والوظيفة، خصوصًا إذا نظرنا إلى ممارسة الجميع من منظور النسق المعرفى التبريرى الذى تتضمنه على مستوى العلة من ناحية، ومن منظور الدور الدفاعى الذى يؤديه هذا النسق على مستوى الوظيفة من ناحية ثانية، وذلك فى المجالات الاجتماعية السياسية والأدبية والفكرية للصراع المتعدد الأبعاد، الذى وصل إلى منعطفه الحاسم منذ بداية عهد المتوكل. إن هذه الممارسة تنطق خطابًا مقنعًا لوعى اجتماعى متقارب العناصر، يبرره هذا الخطاب بوسائل متعددة، مباشرة وغير مباشرة، وبكيفية تشير معها دوال هذا الخطاب - على نحو متكرر - إلى دور دفاعى تؤديه هذا الممارسة لدعم مواقف المجموعة الحاكمة التى ينتمى إليها ابن المعتز طبقياً. وهذه المجموعة هى التى عبرت ممارسة ابن المعتز عن وعيها الطبقى من ناحية، والتى وجدت فى فكر أهل النقل - من ناحية ثانية - أقنعة دينية أدبية، تدعم بها أقنعتها الفكرية، وتغيراتها الاجتماعية، وتبدلاتها السياسية.

ونقطة اللقاء التى يتقاطع عندها الأفق الفكرى لابن المعتز مع الأفق الفكرى للحنابلة - من منظور هذا النسق المعرفى الذى أشير إليه - هى نقطة تنطوى على مقولتين أساسيتين، تتصل أولاهما بمفهوم «الجبر»، وتتصل ثانيتهما بمفهوم «التقليد»، إذ تنسرب هاتان المقولتان فى مختلف أبعاد ممارسة ابن المعتز ومختلف أبعاد الممارسة النقلية الحنبلية، فتصل بين هذه الأبعاد وتلك فى علاقات نسق معرفى متحد، تنبنى منه رؤية عالم متجاوبة : يسقط فيها الجبر على «التاريخ» فيُخمِد فيه الحركة، ويسقط فيها التقليد على «الإنسان» فيُفْقِده قدرة المعرفة وإرادة الفعل. ولكن على نحو ترتد فيه ثانية هاتين المقولتين على أوليهما فيغدو التاريخ أشبه بالدورات المتعاقبة، التى تنطوى أواخرها على تقليد لأوائلها، على نحو تسقط فيه أولاهما على ثانيتهما فيغدو الفعل الإنسانى - فى كل مجالاته - مجلى لدورات التاريخ التى تدور على نفسها فى زمان أبدى مطلق الثبات.

وما بين «التاريخ» الدائر حول الجبر و«الإنسان» المعلق فى شباك التقليد، تؤدى هذه الرؤية دورها التبريرى بوسائل متعددة تعدد مجالات ممارسة ابن المعتز فى مستوياتها الأدبية والفكرية، وتصل بين هذه المستويات الوصل الذى يجعل منها تجليات متنوعة للرؤية نفسها، فيتجاوب الدفاع الشعرى عن الحق المقدس لحكم الأسرة العباسية - مثلا - مع التبرير الفكرى لعلاقات ثابتة بين البشر، تعلو فيها الأسرة العباسية على غيرها علو الأسمى على الأدنى بنوع من «الحباء الإلهى» الذى لا دخل للبشر فى صنعه، ليتميز البشر على أساس من التسليم بأصل ثابت قديم لا محل لتغييره، كأنه الميراث المقدس، أو العلة النقلية المتعالية التى لا سبيل إلى الخروج عليها. ويتجاوب التبرير الفكرى لعالم اجتماعى ثابت، لحمته الجبر وسداه التقليد، مع تبرير فكرى موازٍ لعالم أدبى ثابت بدوره، لحمته الطبع الذى يرادف الجبر، وسداه الاتباع الذى يرادف التقليد، على نحو يغدو معه العالم الأدبى صورة أخرى من العالم الاجتماعى، كأن كليهما تكرار أزلى لعالم أول لا سبيل إلى الخروج عليه أو تجاوزه بالإحداث والتحديث. وتتجاوب هذه المتوازيات تجاوب الأشكال المنعكسة على مرايا

متقابلة فتشير - دائمًا - إلى دلالة متكررة الرجع لرؤية نقلية عن عالم تاريخى يولدها ليبرر نفسه بها. وبقدر ما يسقط مفهوم «الجبر» نفسه على مفهومى التاريخ والإنسان والعالم، فى هذه الرؤية، تتحول العلاقة بين الإنسان والإنسان، والإنسان والعالم، إلى علاقة يحكمها «التقليد» الذى يغدو مبدأ مطلقًا فى المعرفة والأخلاق والإبداع، فتصبح المعرفة نقلا من غير نظر فى دليل، وتصبح الأخلاق اتباعًا من غير تأمل فى علة، ويصبح الإبداع محاكاة لما هو مقرر فى المعرفة والأخلاق[٢٠]. ويغدو التقليد وجهًا آخر للجبر الذى تنطوى معه هذه الرؤية على المعنى السالب للأيديولوجيا، من حيث علة تولدها التى تجعل منها قناعا للتوجهات الاجتماعية السياسية لكل من يتقنع بها ،ومن حيث وظيفتها التى تجعل منها وعيًا زائفًا يحول بين الإنسان وإدراك العلاقات الفعلية فى تاريخه. باختصار، من حيث هى نسق معرفى تخييلى غايته تبرير الفكر لعالمه، وتهيئة الأفراد لتصديق هذا التبرير والعمل بمقتضاه.

٢-٢

من آيات ذلك أن ابن المعتز يفتتح كتابه «طبقات الشعراء» بعبارات لا يكتمل فهم معناها إلا بإدراك ما تولده وتتولد عنه من سياقات تتناص فيما بينها بمقولتى «الجبر» و«التقليد»، إذ بعد أن يفتتح ابن المعتز كتابه بحمد الله كعادة كل المؤلفين، ينتقل من هذا الحمد إلى تأكيد الفعل الإلهى الذى :

«ميز نوع الإنسان عن جنسه بفضل الكلام، وفضل منه صنف الملوك فعظمت فضائلهم المشتركة بين الخاص والعام، واختص من خلقه نبينا محمداً عليه أفضل الصلاة والسلام»[٢١].

وتلك عبارات لا سبيل إلى فهم دلالتها بعيداً عن معنى «الجبر» الذى ينفى الإرادة الإنسانية، فى سياق يغدو معه هذا النفى مبرراً لتفضيل بعض البشر على

بعض بنوع من الحياء الإلهى الذى لا دخل للبشر فى صنعه، وبكيفية يولد معها هذا النفى عقيدة يتمايز معها «صنف الملوك» على أصناف البشر بعلة متعالية، لا دخل للبشر فى توجيه مسارها، وبتأويل دينى مضمن، مؤداه أن الله سبحانه وتعالى قد «خلق الخلق بلا حاجة إليهم، فجعلهم فريقين : فريقًا للنعيم فضلا، وفريقًا للجحيم عدلا، وجعل منهم غويًا ورشيداً، وشقيًا وسعيداً، وقريبًا من رحمته وبعيداً»(٢٢). وبقدر ما يتميز «صنف الملوك» على بقية «نوع الإنسان» فى هذا السياق، فإن «صنف الملوك» نفسه يتمايز فيما بينه، فيعلو بعضه على بعض درجات، وذلك على أساس من وراثة النبى ﷺ، وعلى نحو تومئ معه الإشارة العامة للضمير - فى «تبينا» - إلى إشارة خاصة تتصل بصنف بعينه من الملوك، هم ملوك بنى العباس الذين ورثهم الله خلافة النبى ﷺ، وحباهم بها دون غيرهم من الملوك بل دون من يشاركهم رابطة القربى بالنبى ﷺ.

هذا التمايز يشير - آخر الأمر - إلى مقصد أساسى من مقاصد كتاب «طبقات الشعراء»، هو تفضيل بنى العباس على أقربائهم من آل البيت، وعلى غيرهم من المنافسين لهم فى الحكم، تبريراً لما عده العباسيون حقهم المقدس فى الحكم، وتأكيداً له على السواء. ويتضح هذا المقصد عندما يحدد ابن المعتز غايته من تأليف كتابه بجمع «ما وضعته الشعراء من الأشعار : فى مدح الخلفاء والوزراء والأمراء من بنى العباس، ليكون مذكوراً عند الناس»(٢٣). وتلك عبارات لا معنى لها إلا توظيف الكتاب بوصفه عنصراً من العناصر التى تستخدمها الأجهزة الأيديولوچية للدولة العباسية.

ويحرص ابن المعتز - فى هذا التوظيف - على الاحتفاء بالشعراء البارزين الذين مدحوا آل بيته من بنى العباس، إسهامًا منه فى دعم موقف أسرته فى صراعها السياسى ضد المنافسين لها من الصفوة، أو المتمردين عليها من العامة، ويتجاهل الشعر الذى يمكن أن يعكر ذكره هذه الغاية (كالشعر الذى ينطق بسوء أحوال الرعية)، ولا يشير إلى شاعر كبير مثل ابن الرومى، الذى هجا والده الخليفة المعتز،

ويعرض عن القصائد التى قالها الشعراء فى مدح العلويين أو الفاطمية، ويحتفى بالناصبية، من أمثال مروان بن أبى حفصة الذى قال :

أنى يكون وليس ذاك بكائن   لبنى البنات وراثة الأعمام

«فنال بهذا البيت مالا عظيمًا»(٢٤). أضف إلى ذلك الاحتفاء بموالى بنى العباس، من أمثال سديف الذى قال :

أصبح الملك ثابت الأساس   بالبهاليل من بنى العباس

وأبى دلامة، ومن السائر قوله(٢٥) :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم   قوم لقيل اقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا شعاع الشمس وارتفعوا   إلى السماء فأنتم سادة الناس

ومنصور النمرى الذى قال للرشيد :

يا ابن الأئمة من بعد النبى ويا أبـ   ـن الأوصياء، أقر الناس أم دفعوا
إن الخلافة كانت إرث والدكم   من دون تيم، وعفو الله متسع
وما لآل على فى إمارتكم   حق، وما لهم فى إرثكم طمع

وذلك من قصيدة «عجيبة فى المدح... لم يقل مثلها أحد»(٢٦) والترجمة لبعض مداحى العلويين من أمثال دعبل والسيد الحميرى لا تعكر هذا المقصد السياسى من كتاب «طبقات الشعراء». فابن المعتز - فى النهاية - لا ينكر فضل أقربائه ما ظلوا بعيداً عن منافسة بنى العباس فى الحكم، بل إن له قصيدة فى مدح على بن أبى طالب، ثم إن الترجمة لبعض مداحى العلويين لا تعنى ذكر القصائد التى تمس «الملك العباسى»، بل الاحتفاء بقصائد مدح بنى العباس، كأرجوزة دعبل فى المأمون على سبيل المثال(٢٧).

وإذا رددنا العناصر الدالة لهذا المقصد السياسى من كتاب الطبقات على العبارات الدالة التى يفتتح بها الكتاب تجاوبت دلالة «التقليد» و«الجبر»، على نحو يغدو معه الجبر الذى «فضل» به صنف ملوك بنى العباس على غيرهم مولداً لمفهوم التقليد الذى يرفض طاعة بنى العباس على من دونهم، وذلك بالمعنى الذى يقترن بمفاهيم ملازمة، تشير إلى ضرورة التسليم والتصديق والطاعة، وهى مفاهيم ذات صلة بالممارسة السياسية للحنابلة فى ذلك العصر، حيث كانوا - حتى فى حال اقتناعهم بفجر الأئمة - يكتفون بالدعاء لهؤلاء «الأئمة الفجرة» بالإصلاح والتوفيق والصلاح، و«لا يرون الخروج عليهم وإن رأوا منهم العدول عن العدل إلى الجور والحيف»(٢٨).

إن مفهومى الجبر والتقليد لا يتحولان فحسب - من هذا المنظور - إلى وجه آخر لفكرة الحق المقدس فى الحكم، وما يترتب عليها من ضرورة طاعة الإمام «براً كان أو فاجراً»، بل يتحولان إلى مبرر دينى، يستند إليه ابن المعتز فى دفاعه الشعرى عن أسرته العباسية فى الحكم، خصوصاً حين يقول لأقربائه الحكام(٢٩) :

يا آل عباس لعًا من عثرة ... لا تركنن إلى الغواة الحسَّد
شدوا أكفكم على ميراثكم ... فالحق أعطاكم خلافة أحمد
فمتى يرمها الرائمون فبادروا ... هاماتهم حصداً بكل مهند

أو يقول لأقربائه العلويين :

دعونا ودنيانا التى كلفت بنا ... كما قد تركناكم ودنياكم الأولى

أو يقول لأقربائه الفاطميين :

ولما أبى الله أن تملكوا ... نهضنا إليكم وقمنا بها
ونحن ورثنا ثياب النبى ... فلم تجذبون بأهدابها
لكم رحم يا بنى بنته ... ولكن بنو العم أولى بها
فمهلا بنى عمنا إنها ... عطية رب حبانا بها

وكلها أقوال شعرية تؤكد مفهوم «الإرث» الذى ينبغى المحافظة عليه، كما تؤكد الملك العباسى بوصفه «فضلا إلهيا»، بمعنى أقرب إلى معناه عند الحنابلة، أعنى فضلا هو أقرب إلى «العطية» أو «المنحة» الآلهة التى لا سبيل إلى التنازل عنها أو المنازعة فيها، أو الخروج على من اختصه الله بها فضلا (أو حرمه منها عدلاً). وذلك فى خطاب سياسى دفاعى يمتد بقداسة الفضل الإلهى من العطية إلى المعطى، وهو الخليفة العباسى الذى لابد أن يكون :

متفرداً يملى الصواب على آرائـــه رب يـــوفقـــــه

ولا شك أن هذا الخطاب الدفاعى يتضمن دواله التبريرية التى تكشف عن المغزى الوظيفى لكثير مما يقوله ابن المعتز نثراً فى كتاباته، خصوصًا حين يؤكد أن «الملك بالدين يبقى، والدين بالملك يقوى»[٣٠]، بالمعنى التأويلى الذى ينطوى معه التسليم السياسى بالحكم العباسى على تصديق اعتقادى بشعارات حنبلية، ينطقها ابن المعتز فى صيغ من قبيل[٣١] :

- «القدر يختار ولا يختار عليه».
- «للأقدار الاختيار علينا، وفيها الخير لنا من حيث ندرى ولا ندرى».

وتتجاوب مدلولات هذه الصيغ مع ما تنطقه كتابات ابن المعتز من وعى طبقى حاد، ينقسم معه المجتمع إلى قسمين متدابرين، أعلاهما وأشرفهما ما يحتله صاحب الملك الذى يمتلك الحق المقدس فى الحكم، ثم الأقرب فالأقرب إليه من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده، وأدناهما وأحقرهما العامة السفلة. ولا سبيل إلى الوصل بين هذين القسمين المتدابرين عند ابن المعتز، أو إلغاء المسافة بينهما، فالتضاد الذى يباعد بينهما تضاد أزلى مقدور على العباد، ولا مفر منه ولا مناص، بل لا سبيل إلى مجاوزته بقدرة العقل الذاتية عند الأفراد، فالعقول نفسها متباينة التباين المقدور الذى يجعل بعضها فوق بعض درجات، على نحو يبدو معه إلغاء هذا التباين إلغاء لقانون أزلى فى الكون، وتدميراً لسلامة المجتمع الذى لا معنى له دون تميز البعض على

البعض، أو تميز الأعلى الذى هو أعلى بحق المولد، أو الميراث، على الأدنى الذى هو أدنى بقدرمقدور، لا يعرفه ولا يمكن مقاومته.

والثنائية المتدابرة التى تنطوى عليها علاقة التضاد بين الأعلى والأدنى أشبه بالثنائية التى يتميز بها العقل عن الهوى، أو يتميز بها الروح عن غرائز الجسد، ذلك لأن سلامة المجتمع عند ابن المعتز تقوم على علاقات جبرية ذات تبرير حنبلى، أشبه فى منطوقه بالعدالة بمعناها الأفلاطونى فى «الجمهورية»، أعنى عدالة اللامساواة التى توجب على كل فرد الالتزام بحدود الطبقة التى ينتمى إليها هذا الفرد مجبوراً، لايحاول أن يجاوزها أو يتطلع إلى غيرها من الطبقات، كى لا تختل الفوارق التى يقوم عليها توازن المجتمع، أو ينقلب النظام المقدور على الجماعة إلى فوضى. وسلامة المجتمع عند ابن المعتز قرينة هذا النوع من العدالة، ففى قمة المجتمع يستقر الخليفة العباسى الذى هو روح الأمة، على نحو يمكن معه القول «إن فساد الرعية بلا ملك كفساد الجسم بلا روح»(٣٢). ويلى هذا الخليفة الأقرب فالأقرب إليه من وجوه ملكه، ثم ينقسم بقية الناس إلى مراتب أدناه السفلة من العامة، الذين يشبهون أدنى ما فى الجسد وأحطه. ولا سبيل إلى انقلاب العلاقة بين هذه الأقسام، ففى هذا الانقلاب تحطيم لسلامة الدولة وإيذان بزوالها، لأنه «إذا خرفت الدولة وقرب زوالها هبطت الأخيار ورفعت درج الأشرار»(٣٣). وتلك عبارات تسقط التمييز الطبقى بين أبناء المجتمع على مفهوم الأخلاق فيه، على نحو تتميز معه أخلاق أبناء المجتمع بحسب مواضعهم فى سلم العلاقة الطبقية التى تتحول إلى علاقة بين روح وجسد، فيغدو الطرف الأعلى مختصًا بالفضائل التى تبدو كأنها «عطية إلهية» للكرماء من الأحرار، ويغدو الطرف الأدنى قرين الرذائل التى تبدو كأنها عقاب إلهى وُسِمَ به السفلة من الناس الذين هم أشبه بالأدنى من الجسد :

«ولو كانت المكارم تنال من غير مؤونة لاشترك فيها السفلة والأحرار، وتساهمها الوضعاء مع ذوى الأخطار، ولكن الله تعالى خصها الكرماء الذين جعلهم

أهلها، فخفف عليهم حملها، وسوغهم فضلها، وحظرها على السفلة لصغر أقدارهم عنها، وبعد طباعهم منها، ونفورها عنهم، واقشعرارها منهم»(٣٤).

ولا غرابة – والأمر كذلك- أن يفتتح ابن المعتز كتابه «فصول التماثيل» باحتقار لافت لأخلاق العامة، ولكن على نحو يتصاعد معه هذا الاحتقار ليؤكد مبدأ موازيًا للتميز، ينقسم معه «العلم» إلى طبقات يتصل أدناها بجنس العامة، ويقترن أعلاها بجنس الملوك. وإذا كان جنس الملوك يتميز عن بقية البشر بما حباه به الله فمن الطبيعى أن ينماز هذا الجنس بالعلم الأعلى الذى يضئ بفيضه على من حول الملوك من أهل المكارم. ومن الطبيعى – فى الوقت نفسه – أن يحجب هذا العلم عن السفلة – العامة – إلى الدرجة التى يقول معها ابن المعتز :

«تنكبت ما يسهل على الرعية حمله، إلى ما يضجرها نقله، ليستوطن شريف اختيارى محله، ويسعد به أهله، ويحظى بكريم جوهره الخاص ذو الشرف.. إذ أحق الناس بفاضل الأدب.. وأولاهم باجتذاب مكنونه.. من كان صريح النسب، صحيح المركب»(٣٥).

ومن الحمق – إزاء مثل هذا العلم بفاضل الأدب – أن يتطلع العامة إلى آداب الملوك، ففى ذلك التطلع مفسدة للحياة التى ينبغى أن تقوم على تمايز الخلق، أو تمايز من يملك بالحق المقدس عمن دونه أدبًا وعلمًا وفضلا :

«ألا ترى أن جماعة العوام متى وصلت إلى آداب الملوك العظام بطلت المآثر، وسقطت المفاخر، وصارت الرؤوس كالأذناب، والأذناب كالأذياب، وصح الخبر المروى عن الرجل المرضى : لايزال الناس بخير ما تباينوا، فإذا تساووا هلكوا. هذا، وليس شئ أضر من تمثل السخيف بالشريف، واللئيم بالكريم، والذليل بالجليل، والحقير بالخطير، والمهين بالمكين. ولا أعظم خطرًا على صاحب المملكة – ثم الأقرب فالأقرب من خاصة أولاده ووجوه قواده وعامة أجناده – من هرج السفل، وخمول أهل النبل، وتعزز الخول.. لأن ذلك أجمع يغرس المحن، ويوقد الفتن.. ويبعث على تهدم الدول، وتنقل الملك، ويحول الرياسة، ويزيد فى اضطراب السياسة»(٣٦).

هذا الوعى الطبقى الذى يسقط نفسه على مفهوم العلم يفضى إلى مبادئ لافتة ترتبط بقواعد الرواية من ناحية، وتذوق الأدب من ناحية ثانية. ويحرص ابن المعتز - فى الجانب الأول - على التأكد من أصول من يروى لهم، فيميز بين الأغفال الذين عدموا الأصل والحسب المشهور، وغيرهم من أولاد الملوك والأمراء، وهو فى الوقت نفسه ينفر من رواية القصائد التى تشيع على ألسنة العامة، مؤثراً عليها القصائد التى لا يعرفها سوى الخاصة، على نحو يحول القيمة الجمالية للشعر إلى قيمة طبقية فى غير حالة، بل على نحو يتجاوب فيه نفور ابن المعتز من الشعر الذى يلهج به «العامة الحمقى» مع إيثاره «ما لم يشتهر عند العوام» من الشعر الذى «يستلمح.. ويروى بكل أرض عند الخواص»(٣٧). وهنا نتذكر بعض قواعد الاختيار الأدبى (البلاطى) التى افتتحها فقيه نقلى، ارتبط بالحنابلة أوثق الارتباط، أعنى ابن قتيبة الذى أكد أن الشعر «يختار ويحفظ.. لنبل قائله»(٣٨)، وذلك فى سياق أفضى - بعد ابن المعتز - إلى تصورات من قبيل(٣٩).

«بُدئ الشعر بملك وخُتم بملك.. لأن الكلام الصادر عن الأعيان والصدور أقر للعيون وأشفى للصدور، فشرف القلائد بمن قُلدها كما أن شرف العقائل بمن ولدها» :

وخير الشعر أكرمه رجالا　　　وشر الشعر ما قال العبيد

٢-٣

ويتصل بهذا الوعى الطبقى لابن المعتز نوع من التبرير لأخلاق الترف التى عاشتها طبقته، بكل ما يمثله هذا الترف من «أبهة الملوكية»، أو يفضى إليه من مجون «صنف الملوك» الذى تنطقه أبيات نقرأ منها(٤٠) :

وإنى وإن كان التصابى يحثنى　　　لأبلغ حاجاتى وأجرى إلى قدرى
كريم الذنوب إن أصب بعض لذة　　　أدع بعضها خوف الأحاديث والوزر

حيث تفرض أبهة الملوكية التوسط فى طلب اللذة بمبدأ أخلاقى مؤداه أن «التوسط زين العمل»[٤١]، ولكن على نحو يلتبس معه معنى القدْر بالقَدر، الالتباس الذى يبرر الازدواج المداجى فى سلوك «كريم الذنب»، فيفضى إلى تأويلات انتجتها - أو شجعت عليها - طبقة «صنف الملوك»، لا لتأكيد مبدأ «الحق المقدس فى الحكم»، بل لتأكيد ما يمكن تسميته بمبدأ «الحق الملوكى» فى ممارسة بعض أضرب اللذة الحسية. وإذا كان «أهل الحرمين» قد حرّموا النبيذ وأطلقوا الغناء، وإذا كان فقهاء العراق قد أطلقوا النبيذ وحرموا الغناء، ففى بعض ذلك التناقض ما يفيد ابن المعتز الذى يأخذ من الرأيين أهونهما، وهو الإباحة فى السماع والشراب، فنقرأ عنده[٤٢] :

اسقنى ما تمج سحم الزقاق	واقر سمعى ثوانى الحذّاق
رأينا فى اسماع رأى حجاز	ى وفى الشرب رأى أهل العراق

وذلك ليغدو «الشراب» جانبًا من أبهة الملك، لا إثم فيه ولا تثريب، بل مرتبة خفيفة، ومنزلة لطيفة المحمل عند جماهير الخلفاء، ومشاهير الوزراء ورؤساء العلماء. فالشراب «مشمة الملك، وتاج بدره، وعروس مجلسه، وتحفة نفسه، وشفاء حزنه» - فيما يقول ابن المعتز. وهل هناك أمتع من مجلس شراب مع المعتضد الذى يقول : «خير الأشربة ماكان صافى الأديم زكى النسيم»[٤٣]. ولا بأس أن يرفع ابن المعتز حديث «الندامى» إلى مرتبة العلم، ويؤلف فيه كتابًا هو «فصول التماثيل فى تباشير السرور»، يحتفى فيه بسمره مع ابن عمه المعتضد، الخليفة العباسى، حول أوصاف الخمر التى ذكرها الشعراء السابقون، أو يؤلف كتابًا آخر هو «الجامع فى الغناء».

وإذا جاوزنا الخمر والغناء وجدنا غيرهما مما يصاحب الترف من لهو برئ أو غير برئ، خاضه ابن المعتز معتمداً على مكانته وثرائه، ففى عالمه الذى تطرز أمسياته أصوات بنت الكراعة وخزامى، وتخلط فيه الراح بين عشق الجوارى وعشق الغلمان، وتتناثر أصناف اللآلئ واليواقيت والجواهر على الرؤوس فى تشبيهات صرخ معها ابن

الرومى البائس قائلا : «واغوثاه! هذا إنما يصف ما عون بيته» - ما يبعث على اللهو والمتعة والمجون، وما يعمى على المشكلات الاجتماعية الحادة والأسئلة الوجودية الحائرة التى شغلت المتمردين من أمثال بشار والنواسى وصالح بن عبدالقدوس وابن الرومى.

وينتج هذا العالم المترف ما يبرره من اجتهادات فقهية، أو تأويلات اعتقادية، يغدو معها عفو الله متسعًا فيما يقول شعر ابن المعتز وكتاباته النثرية على السواء، ولكن بالمعنى الذى تبسط معه «المغفرة» ظلها على كل شئ فى الحياة الدنيا، ما عدا التجديف فى الألوهية أو الحكم المقدس. وما دام الشاعر يقنع بما هو متاح له، ويسلم بالقدر خيره وشره، ويطيع أولى الأمر من بنى العباس، تاركًا علم الخلق للخالق، قائلا مع ابن المعتز(٤٤) :

أرى الدهر يقضى كيف شاء محكما ولا يملك الإنسان بسطًا ولا قبضًا

فله أن يتماجن، وأن يختلس اللذة من زمنه قبل موته، متناسيًا همه بالخمر، متغزلا بمن شاء. المهم ألا يُنسب الشاعر إلى الجماعات الهدامة كما نسب النواسى إلى الخوارج(٤٥)، أو إلى الزنادقة كما نسب بشار وصالح بن عبدالقدوس، وألا يؤرق العقول بشكه فى اليوم الآخر، أو الثواب والعقاب، كما فعل أبو نواس، أو يفضل إبليس (اللعين) لخلقه من نار على آدم (عليه السلام) لخلقه من طين كما فعل بشار، أو يمتد بشكه، فيما تراه العين إلى ما لا تراه، فقد «تزندق أبو العتاهية» - فيما يقول ابن المعتز - بقوله(٤٦) :

إذا ما استجزت الشك فى بعض ما ترى فما لا تراه العين أمضى وأجوز

وصار «خبيث الدين، يذهب مذهب الثنوية»(٤٧).

ولكن بقدر ما تنطق هذه النظرات التأويلية ما تتضمنه عن علاقة الشعر بالعقيدة فى جانب، وعلاقة الشعر بالأخلاق فى جانب ثان، فإنها توقع صفة «التقليد» على الجانب الأول، فى الوقت الذى تخايلنا بنفى صفة «الجبر» عن الجانب الثانى، على

نحو يبدو معه الأمر كأن ابن المعتز يقر للشاعر بحريته فى الجانب الأخلاقى، وينفى عنه هذه الحرية فى الجانب الاعتقادى. ولكن الجانبين المتعارضين - فى هذا السياق - مجرد وجهين لموقف واحد متحد، أعنى موقفًا تسقط فيه العقيدة السياسية ما يبررها من تأويل دينى على العقيدة الدينية، فيغدو الخروج على الأولى خروجًا على الثانية، والعكس صحيح بالقدر نفسه، ما ظلت العقيدة الدينية مؤولة لصالح العقيدة السياسية، وما ظل الملك بالدين يبقى والدين بالملك يقوى - فيما يقول ابن المعتز. وفى الوقت ذاته، تسقط العقيدة السياسية نفسها تأويلا أخلاقيًا - يبرر ترفها - على العقيدة الدينية، مؤكدة مبدأ «العفو» الذى تتسع معه «المغفرة» لكل شئ ما عدا «الشرك» بالله، وذلك فى عملية تأويل متحدة الوظيفة، بالمعنى الذى يجعل معتقد الشاعر صورة مسقطة «مقلدة» للمعتقد السياسى الدينى لمن يتولى الحكم، وبالمعنى الذى يجعل أخلاق الشاعر صورة مسقطة أخرى لأخلاق «صنف الملوك» الذى ينتمى إليهم ابن المعتز.

وتتدعم هذه العملية التأويلية بنوع من التفرقة المضمنة بين «المجون» و«الزندقة» فى كتابات ابن المعتز، فيكتسب «المجون» الملازم لرقة الملوكية وترفها معنى الإباحة، وتكتسب «الزندقة» الملازمة للخروج على التأويل الدينى - الملازم لطاعة الملوك - معنى التحريم، وذلك فى سياق تتناص فيه كتابات ابن المعتز وغيرها من الكتابات النقلية، على نحو يغدو معه المجون مقبولا لأنه بعض «الفسق» الذى يقع ضرره على صاحبه، وبعض التطرف الذى هو لازمة من لوازم «الأبهة» الاجتماعية. ومهما بلغت حدته ففى عفو الله متسع للصفح عنه، على النقيض من الزندقة التى هى خروج على النموذج التأويلى للتصورات الدينية، وتهديد للعقيدة الدينية أو السياسية الدينية فى الوقت نفسه. وليس من قبيل المصادفة - إزاء هذه التفرقة المضمنة - أن يمتنع ابن المعتز عن رواية الشعر «المتزندق» فى كتاباته، وأن يحرّم الهين منه، فى الوقت الذى يحتفى فيه بالشعر «الماجن». ويخوض أول مساجلة مهمة (نعرفها فى تراثنا النقدى) دفاعًا عن هذا النوع الأخير من الشعر.

ويرجع سبب هذه المساجلة[٤٨] إلى أن مجلسًا من مجالس ابن المعتز دار حول شعر أبي نواس، وأنشدت في المجلس قصيدة النواسي التي مطلعها :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء

والتي منها هذا البيت :

لا تحظر العفو إن كنت امرءًا حرجًا
فإن حظركه بالدين إزراء

ومن الواضح أن حضور المجلس (وعلى رأسهم ابن المعتز) أظهروا إعجابًا بالقصيدة وخصّوا البيت السابق بتقدير لافت، متأولين دلالته على نحو أقرب إلى معنى الآية : «ولا تيئسوا من روح الله إنه لا ييئس من روح الله إلا القوم الكافرين» [يوسف ٨٧ : ١٢]. وهو معنى يؤكده دلالة النفي المضمّن التي يؤديها بيت النواسي - داخل القصيدة - للصرامة الاعتزالية التي ضيق بها إبراهيم بن سيار النظام من مفهوم «العفو». ولكن هذا التأويل الذي يصل بيت النواسي بمفهوم «العفو» الذي يتبناه ابن المعتز «السني»، والذي يعد نفيًا ضمنيًا لصرامة «الوعيد» الاعتزالي في «النهي عن المنكر» - هذا التأويل لم يرق لفقيه هو أبو بكر نطاحة الذي كتب إلى ابن المعتز قائلا :

«كان حق على هذا الخليع ألا يتلقاه الناس بألسنتهم، ولا يدونوه في كتبهم، ولا يحمله متقدمهم إلى متأخرهم، لأن ذوي الأقدار والأسنان يجلون عن روايته، والأحداث يغشون بحفظه، ولا ينشد في المساجد، ولا يتجمل بذكره في المشاهد، فإن صنع فيه غناء كان أعظم لبليته، لأنه إنما يظهر غلبة سلطان الهوى، فيهيج الدواعي الدنيئة، ويقوي الخواطر الرديئة، والإنسان ضعيف يتنازعه على ضعفه سلطان القوى ونفسه الأمارة بالسوء. والنفس في انصبابها إلى لذاتها بمنزلة كرة منحدرة من رأس رابية إلى قرار فيه نار، إن لم تحبس بزواجر الدين والحياء أداها

انحدارها إلى ما فيه هلكتها. والحسن بن هانى ومن سلك سبيله من الشعراء فى الشعر الذى ذكرناه... شطار كشفوا للناس عوارهم، وهتكوا عندهم أسرارهم، وأبدوا لهم مساويهم ومخازيهم وحسنوا ركوب القبائح.

فعلى كل متدين أن يذمّ أخبارهم وأفعالهم، وعلى كل متصوّن أن يستقبح ما استحسنوه، ويتنزه عن فعله وحكايته. وقول هذا الخليع : ترك ركوب المعاصى إزراء بعفو الله تعالى، حَضٌ على المعاصى، أن يتقرب إلى الله عز وجل بها، تعظيمًا للعفو، وكفى بهذا مجونًا وخلعًا داعيًا إلى التهمة لقائله فى عظم الدين. وأحسن من هذا وأوضح قول أبى العتاهية :

يخاف معاصيه من يتـوب فكيف ترى حال من لا يتوب

ولا شك أن عبارات أبى بكر نطاحة تنطوى على دوال ثابتة محددة، ظل ينطقها الهجوم الأخلاقى «النقلى» على شعر المحدثين بوجه عام، وشعر أبى نواس بوجه خاص، فهناك - أولا - التركيز «الظاهرى» على المحتوى الأخلاقى المباشر للشعر. والنظر إلى هذا المحتوى من حيث تأثيره (المفترض) فى السلوك الإنسانى. وهناك - ثانيًا- الحكم على هذا المحتوى فى ضوء معايير أخلاقية لا تنبع من الشعر ذاته بل من خارجه، على نحو ينفى القيمة الداخلية للشعر لحساب قيمة خارجية مفروضة سلفًا. ولقد أجاب ابن المعتز على كل هذه الجوانب برسالة وجهها إلى أبى بكر (نطاحة) قال فيها :

«لم يقل أبو نواس ترك المعاصى إزراء بعفو الله تعالى، وإنما حكى ذلك عن متكلم غيره، والبيت الذى أنشد له بحضرتنا :

لا تحظر العفو إن كنت امرءًا حرجًا فـإن حظـركه بالـدين إزراء

«وهذا بيت يجوز للناس جميعًا استحسانه والتمثل به. ولم يؤسس الشعر بانيه على أن يكون المرء فى ميدانه من اقتصر على الصدق ولم يغو بصبوة، ولم يرخص فى هفوة، ولم ينطق بكذبة، ولم يغرق فى ذم، ولم يتجاوز فى مدح، ولم يزور الباطل ويكسبه معارض الحق. ولو سلك بالشعر هذا المسلك لكان صاحب لوائه من

المتقدمين أمية بن أبى الصلت الثقفى وعدى بن زيد العبادى، إذ كانا أكثر تذكيراً وتحذيراً ومواعظ فى أشعارهما من امرئ القيس والنابغة».

«وهل يتناشد الناس أشعار أمرئ القيس والأعشى والفرزدق وعمر بن أبى ربيعة وبشار وأبى نواس على تعهيرهم، ومهاجاة جرير والفرزدق إلا على ملأ الناس وفى حلق المساجد؟ وهل يروى ذلك إلا العلماء الموثوق بصدقهم؟ وما نهى النبى ﷺ ولا السلف الصالح من الخلفاء المهديين بعده عن إنشاد شعر عاهر ولا فاجر».

وواضح فى إجابة ابن المعتز حماسته فى الدفاع عن تأويله الاعتقادى السابق لمعنى «العفو» فى بيت أبى نواس من ناحية، وصلة هذا التأويل بمعنى اتساع «المغفرة» الذى يبرر أخلاق الترف التى عاشتها طبقة ابن المعتز من ناحية ثانية، ولذلك تقترن حماسة الدفاع - فى الإجابة - بعملية تأويلية متعددة الأبعاد؛ فهناك التفسير الذى ينفى به ابن المعتز تهمة «القبح» الدينى الأخلاقى عن بيت أبى نواس ليرد البيت إلي حظيرة «الحسن» خلقًا ودينًا، وهناك - ثانيًا - التنظير العقلي الذي ينفي بن ابن المعتز الصلة المباشرة بين القيمة الجمالية والقيمة الأخلاقية، ومن ثم التلازم الدائم بين «التبريز» في الشعر و«الاقتصار» علي الصدق. وهناك - أخيراً - التأصيل النقلي الذي يرتبط بما رواه السلف الصالح من «الأشعار التى عدل قائلوها عن سنن المؤمنين المتقين».

٣-١

أشرت فى الفقرة ٢-٢ إلى أن كتاب «طبقات الشعراء» لابن المعتز ينطوى على غرض سياسى محدد، يتصل بالصراع الذى وقع بين الأسرة العباسية وخصومها. ولكن هذا الغرض السياسى يتجاور مع غرض أدبى يوازيه ويتأثر به بقدر ما يضيف إليه. فالكتاب - من المنظور الأدبى - كتاب عن طبقات الشعراء «المحدثين» الذين أثارت طريقتهم الجديدة استجابات نقدية متعارضة، صاغ أكثر أبعادها سلبية أهل النقل، وصاغ أكثر أبعادها إيجابية أهل العقل.

صحيح أن الغرض الأدبى من الكتاب يبدو بعيداً عن الغرض السياسى ومستقلا عنه. وفى الوقت نفسه، يبدو ابن المعتز حفياً بأخبار المحدثين وأشعارهم التى تجتذب النفوس إليها بحجة مؤداها «أن لكل جديد لذة»(٤٩). ولكن ذلك على مستوى السطح الظاهر من الكتاب فحسب. وإذا جاوزنا هذا السطح إلى ما تحته تكشف لنا الكتاب عن أبعاد مغايرة لأبعاده الظاهرة، وتكشفت الكيفية التى يسقط بها الغرض السياسى للكتاب نفسه على غرضه الأدبى، فضلا عن الكيفية التى يتجاوب بها موقف ابن المعتز المضمن - فى الكتاب - من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين مع موقفه الموازى من الخصومة الفكرية بين أهل العقل وأهل النقل.

ويبدأ هذا التكشف فعله عندما نأخذ فى الحسبان المعنى المحدد الذى يتخذه مصطلح «المحدثين» فى سياقات الكتاب، وما تنطوى عليه هذه السياقات نفسها من معان متعددة، تقترن بمصطلح «الطبقات» الذى يتجاوب مع مصطلح «المحدثين» فى الدلالات المضمنة والوظائف.

أما فيما يتصل بالمصطلح الأول فمن الواضح أن ابن المعتز يستخدم «المحدثين» بمعناها الزمنى وليس الفنى فى أغلب سياقات كتابه، أى بالمعنى الذى يقرن «الحديث» بالمعاصرة فى الزمن وليس بالمفارقة فى الاتجاه، على نحو ينصرف معه التقابل الدلالى - فى الكتاب - بين «المتقدمين وأشعارهم»، و«أخبار المحدثين وأشعارهم» إلى التقابل الزمنى الذى يسوى بين أبى تمام والبحترى - مثلا - فى وعاء المعاصرة، على الرغم من اختلافهما فى الطريقة، ويفصلهما - فى الوقت نفسه - عن المتقدمين عليهم فى الزمن وليس الفن. ولذلك تتجاور - فى الكتاب - تراجم شعراء لا يصل بينهم سوى زمن معاصرتهم للدولة العباسية، وتتعاقب الترجمة لهم بتعاقب الزمن الذى عاشوا فيه، فيبدأ الكتاب بالشعراء المخضرمين الذين عاصروا نهاية الدولة الأموية وبداية الدولة العباسية (من أمثال ابن هرمة وبشار وأبى الهندى.... إلخ)، وتتعاقب - بعد ذلك - تراجم الشعراء العباسيين الخلص بتعاقب زمانهم، على نحو تغدو معه ترجمة أبى نواس سابقة على ترجمة أبى تمام التى تسبق - بدورها - ترجمة البحترى.. إلخ.

هذا الترتيب الزمنى للتراجم فى الكتاب دالٌ يقترن مدلوله بما يرد فى محتوى التراجم نفسها، فتشير دلالته إلى نوع من التعاقب ونوع من التسوية فى الوقت نفسه، أعنى أنه يشير إلى تتابع التراجم فى الكتاب بتعاقب السنوات التى عاش فيها الشعراء المحدثون جيلا بعد جيل، فى الوقت الذى ينطق فيه محتوى التراجم المتعاقبة فى هذا الترتيب تسوية دالة تتجاور معها كل الأجيال فى وعاء المعاصرة للدولة العباسية «الحديثة».

هذه الدلالة التى ينطوى عليها مصطلح «المحدثين» تتجاور - بدورها - مع المستوى الأول لدلالة «الطبقات» فى الكتاب، حيث يقترن معنى «الطبقات» - فى هذا المستوى - بما لا يفارق تعاقب الزمن وتسوية القيمة فى آخر المطاف، فتقترن دلالة الطبقات - فى جانب منها - بدلالة التتابع الزمنى التى يتضمنها جمع المؤنث للطبقة أو الحقبة من الزمان التى تبدأ بعشرين سنة لتصل إلى قرن كامل. وتقترن هذه الدلالة - فى جانب مغاير - بالمشابهة التى تتصل بها المجموعة المتقاربة - زمنًا أو عهداً - فى طبقة أو جيل، والتى تتصل بها الأجيال المتشابهة فى طبقات. وتقترن الدلالة - أخيراً - بالتسوية التى تنتج عن تشابه الآنى والمتعاقب من الجيل الواحد أو الأجيال المتعاقبة، حيث الطبقة من كل شئ ما ساواه، فكل مجموعة متطابقة فى وجه شبه طبقة، وكل المجموعات المتعاقبة طبقات متطابقة فى الوجه نفسه.

وإذا رددنا هذه الجوانب الدلالية المضمنة لمصطلح «الطبقات» - فى مستواه الأول - على المعنى الزمنى المجرد والمحصور لمصطلح «المحدثين» تآلف الاثنان معًا فى علاقة لافتة، تتجاوب مع الغرض السياسى للكتاب. ذلك لأنه فى الوقت الذى يجمع زمن الدولة العباسية الشعراء «المحدثين» فى كتاب ابن المعتز، ليعرضهم طبقة طبقة بتعاقب سنواته، ويسوى بينهم جميعًا فى وعاء معاصرتهم لهذه الدولة، فإن صلة هؤلاء الشعراء بالدولة العباسية نفسها - فى هذا الزمن - هى علة التسوية بينهم فى الإنجاز الأدبى. ومن اللافت للانتباه أن محتوى التراجم المتعاقبة للشعراء المحدثين فى

الكتاب، حيث ما يربو على مائة وثلاثين ترجمة، لا يشير - فى هذا المستوى - إلا إلى الجوانب الإيجابية لشعر هؤلاء الشعراء فى علاقتهم بالدولة العباسية، على نحو يغدو معه كل هؤلاء الشعراء «حسنًا»، «جيداً»، «مفلقًا»، «مليحًا»، «مقتداً»... إلخ. وتغدو قصائدهم كلها «عيونًا» و«أشهر من الفرس الأبلق»، بل «أشهر من الشمس والريح».

إن التسوية «الانطباعية» بين الشعراء المحدثين - فى هذا المستوى - هى الوجه الأدبى للغرض السياسى من الكتاب، فكما أسقط هذا الغرض نفسه على دلالة «المحدثين» فى هذا المستوى، وقصرها على المدلول الزمنى لمعنى المعاصرة للدولة العباسية وحدها، فإن هذا الغرض أسقط نفسه على دلالة مصطلح «الطبقات»، وقرنها بالتسوية فى القيمة الأدبية بين كل من اتصل بالدولة العباسية مادحًا أو طالبًا العطاء، أو حتى مسامراً أو مغنيًا أو نديمًا. وإذا كانت الدلالة الزمنية المحصورة المجردة لمصطلح «المحدثين» تجنب من يستخدمها التورط المباشر فى الخصومة الأدبية، الواقعة بين مختلف اتجاهات الشعراء «المحدثين»، فإن هذا التجنب نفسه يفسح المجال كاملا للتركيز على مدح «الخلفاء والوزراء والأمراء من بنى العباس»، ليبقى هذا المدح صافيًا خالصًا «مذكوراً عند الناس» فى شعر «كله حسن جيد»، وفى قصائد «سارت مسير الشمس والريح».

وتلعب الأوصاف الانطباعية الموجبة دورها الدال - فى هذا المستوى - لتأكيد القيمة الموجبة لهذا النوع من الشعر الذى يجب أن يكون «مذكوراً عند الناس»، وذلك عن طريق صيغة ثابتة متكررة هى(٥٠) :

- «ومما يستحسن من شعره، وإن كان كله حسنًا».
- «ومما يستحسن له، وإن كان شعره كله حسنا جيداً».
- «ومما يستملح له، وإن كان شعره كله مليحًا».
- «ومما يستحسن له، على أن شعره كله ديباج حسن».

«ومن جيد شعره، وإن كان كل شعره جيداً»

- «ومما يستملح من شعره، وشعره كله حسن»

وهى صيغة تنفى التميز بين جوانب شعر أى شاعر، مؤكدة تسوية القيمة التى يغدو معها شعر الشاعر كله «جيداً» «حسنًا» مليحًا»، وفى الوقت نفسه توحد هذه الصيغة بين شعراء مختلفين اختلاف بشار بن برد وأبى الهندى وربيعة الرقى ومسلم بن الوليد والحارثى وأبى تمام، وهم الشعراء الذين تسقط عليهم هذه الصيغة، فتجعل منهم «طبقة» واحدة تستوى عناصرها فى هذا المستوى من الدلالة، حيث تلعب الأخبار المخايلة عن العطايا التى نالها هؤلاء الشعراء وأقرانهم من خلفاء بنى العباس وأمرائهم دوراً لا يقل فى مغزاه عن الدور الذى تلعبه هذه الصيغة نفسها.

ولكن ذلك كله فى مساقات نقرأ فيها «من السائر الجيد» لأبى دلامة قوله[٥١] :

لو كان يقعد فوق الشمس من كرم	قوم لقيل اقعدوا يا آل عباس
ثم ارتقوا من شعاع الشمس وارتفعوا	إلى السماء فأنتم سادة الناس

ولا نقرأ - أبداً - لأبى نواس قوله[٥٢] :

هذا زمان القرود فاخضع	وكن لهم سامعًا مُطيعا

بل فى مساقات نقرأ فيها عن بشار الذى «خدم الملوك وحضر مجالس الخلفاء، وأخذ فوائدهم، وكان يمدح المهدى ويحضر مجلسه، وكان يأنس به ويدنيه ويجزل له فى العطايا[٥٣]»، ولا نقرأ - أبداً - عن ابن الرومى الذى كان نقيضًا فنيًا لابن المعتز الشاعر، ومعارضًا سياسيًا لوالده الخليفة المعتز.

هذه المساقات التى ينطوى معها الحذف على دلالة لا تقل أهمية عن دلالة الذكر، نفضى إلى مستوى مغاير تتجاوب فيه العناصر الحاضرة من كتاب ابن المعتز مع العناصر الغائبه عن الكتاب، على نحو يومئ إلى معنى جديد لمصطلح «الطبقات»،

معنى لا يشير إلى التسوية هذه المرة، بل إلى نقيضها الذى تعلو معه قيمة المذكور الحاضر من محتوى التراجم على ما يمكن أن يناقضه من المحذوف الغائب عن المحتوى نفسه، تمامًا كما يمكن أن تعلو قيمة هذه المقطوعة التى يذكرها ابن المعتز فى ترجمة أبى تمام(٥٤) :

محمد بن حميد أخلقت رممه	هريق ماء المعانى مذ هريق دمه
تنبهت لبنى نبهان يوم ثوى	يد الزمان - فعاثت فيهم - وفمه
رأيته بنجاد السيف محتبيا	كالبدر لما جلت عن وجهه ظلمه
فى روضة قد كسا أطرافها زهر	أيقنت عند انتباهى أنها نعمه
فقلت والدمع من حزن ومن فرح	فى النوم قد أخضل الخدين منسجمه
ألم تمت يا شقيق النفس مذ زمن	فقال لى : لم يمت من لم يمت كرمه

فى الحال والمنزلة، أو المرتبة والدرجة، على غيرها من المقطوعات المحذوفة للشاعر نفسه، فى المسافات الغائبة لقصائده. ولا تعود بنا هذه الدلالة الطبقية الجديدة لمعنى «الطبقات» - فى مستواه الثانى - إلى الغرض السياسى من الكتاب مرة ثانية فحسب، بل تفضى بنا إلى نوع من المعايرة الأدبية التى يتراتب معها الشعراء المذكورون - فى الكتاب - تراتبا يومئ إلى موقف مضمن لابن المعتز من الخصومة الشعرية بين القدماء والمحدثين.

٣-٢

ويلفت الانتباه - من هذا المنظور الجديد - تكرار صفة «المطبوع» على نحو دال، ينتظم معه ظهورها واقترانها بمجموعة متعينة من الشعراء، من مثل بشار بن برد، والسيد الحميرى، وسديف، والحارثى، وابن ميادة، وأبى نواس، وأبى العتاهية، والعباس بن الأحنف، وأبى عيينة، والخريمى.. إلخ. وفى الوقت نفسه، ينتظم غياب الصفة وعدم اقترانها بمجموعة مغايرة من الشعراء، من مثل مسلم بن الوليد،

وصالح بن عبدالقدوس، وأبى تمام.. إلخ. هذا التكرار المنتظم لظهور صفة «المطبوع» واحتجابها يومئ إلى تعارض مضمن بين نمطين شعريين مختلفين فى كتاب ابن المعتز.

ويتكشف مجلى هذا التعارض - أولا - عندما نأخذ فى الحسبان علاقة المجاورة التى تصل بشار بن برد والسيد الحميرى بأبى العتاهية وأبى عيينة فيما يشبه الطبقة الواحدة التى تجعل منهم «المطبوعين الأربعة الذين لم ير فى الجاهلية والإسلام أطبع منهم»، ولكن على نحو يعلو معه بشار على أقرانه فيغدو «أستاذ المحدثين وسيدهم، ومن لا يقدم عليه، ولا يجارى فى ميدانه»، لأنه «كان مطبوعًا جداً لا يتكلف»(٥٥).

ويتكشف مغزى هذا التعارض - ثانيًا - عندما نقرن صفة «المطبوع» بالأوصاف المصاحبة لها، وهى أوصاف تتجاور فى مجموعات دلالية تقترن بالبديهة والارتجال من ناحية، والغزارة والاقتدار من ناحية ثانية، والسهولة والوضوح من ناحية ثالثة، والاستواء والسلاسة من ناحية رابعة. فالشاعر المطبوع - فى طبقات ابن المعتز - شاعر «منطبق»، «فصيح»، «مفوه» «غزير»، «لسن»، «فحل»، «يضع لسانه حيث يشاء»، و«يلعب بالشعر لعبًا»، «صاحب بديهة»، «قادر على الكلام»، يتدفق تلقائيًا بالشعر كما يتدفق النبع الصافى بالماء الزلال، ميسر للشعر بفطرته التى فطره الله عليها، متيسر عليه بغريزته التى تجود بحملها فى يسر وإسماح. إلخ. وإذا أضفنا إلى هذه الصفات الحكم المباشر الذى غدا معه بشار «المطبوع جداً» أستاذاً للمحدثين وسيداً لهم لأنه «لايتكلف»، والحكم الذى يقرن بين «جودة الطبع وقلة التكلف»، فى شعر يعقوب التمار مثلا(٥٦)، تحولت صفة «المطبوع» والنعوت المصاحبة لها إلى دال يشير مدلوله إلى بعد مضمن للقيمة الأدبية التى تتحدد درجاتها بدرجات «الطبع» من ناحية، وتباعد المطبوع عن «التكلف» الذى هو قرين «الصنعة» من ناحية ثانية.

و«الطبع» مصطلح يتضمن معناه (فى علاقاته السياقية التى تتناص بها كتابات ابن المعتز) ما يشير إلى القضاء المقضى أو «الجبر» من ناحية، وما يشير إلى النسخ

أو المحاكاة المتكررة التى تلازم «التقليد» من ناحية ثانية، إذ يشير المصطلح - اسمًا - إلى ما ركب فى الإنسان من خصال لا تفارقه، بغير اختيار منه أو إرادة، على نحو يغدو معه الطبع قرين «الجبلة» و«السليقة» و«الفطرة» و«الغريزة» أو «السجية التى خلق الإنسان عليها». فالطبع - فى هذا المدلول الاسمى - «مبدأ الحركة من غير تعمد»، و«ما يقع للإنسان من غير إرادة». ويشير المصطلح - مصدراً - إلى الكيفية التى يتركب بها مبدأ أولى للحركة فى الإنسان، أو الكيفية التى «يطبع» بها «المطبوع» - غير مختار - على قوالب ليست من صنعه، أو يحذو على أمثلة يحتمها عليه طبعه(٥٧). وذلك مدلول يصل معنى التقليد بمعنى الجبر، على نحو يجعل جبر القنية فيما هو «مطبوع قرين نفى الإرادة التى ينطوى عليها كل ما هو «مقلود»(٥٨)؛ ويجعل صفة الفاعلية المجازية المتضمنة فى «المطبوع» (الذى «يطبع» على مثال) قرينة تكرار الفعل الذى ينختم به «الطبع» الواحد - حتمًا - على المتعدد من الصور.

هذه الدلالة التى يتضمنها مصطلح «الطبع» نقطة تلتقى عندها مجالات الاعتقاد والنقد الأدبى فى السياقات المتناصة لكتابات ابن المعتز، وذلك على نحو تغدو معه الدلالة الأدبية لمصطلح الطبع موازية لدلالته الاعتقادية، بالمعنى الذى يوازى معه التقابل بين «أصحاب الاستطاعة» من أهل العقل و«أصحاب الطبائع» من أهل النقل التقابل بين «طريقة المحدثين» و«طريقة القدماء» فى الأدب.

ولقد ناقش المعتزلة مفهوم «الطبع» فى محاولتهم نفى التعارض النظرى بين أصل «العدل» و«التوحيد» فى فلسفتهم، وذلك فى سياق ميزوا به بين المبدأ الأولى الذى يخلقه الله فى الإنسان، كما يخلق الآلة أو الأداة أو الجارحة، والفعل الإنسانى الذى يوجه هذا المبدأ فى اتجاه يختاره الفاعل بإرادته التى هى له على سبيل الحقيقة لا المجاز، والتى يتحكم بها الإنسان فى حركة طبعه كما يتحكم فى آلاته أو أدواته أو جوارحه التى ليست من صنعه. وتوازى هذه النظرة الاعتقادية النظرية الأدبية التى

صاغها الجاحظ المعتزلي، عندما رد الشعر - من حيث مبدئه الأولى - إلى «الحظوظ والغرائز والأعراق». ولكنه رد قيمة الشعر - آخر الأمر - إلى الجهد الإنسانى الذى يكابده الشاعر فى «إقامة الوزن وتخير اللفظ وجودة السبك»، بعد أن تتوافر لشاعر «صحة الطبع» التى هى مجرد مبدأ أولى يقوم به الشعر ولا يتقوم به وحده. فالشعر - عند الجاحظ - «صناعة»، والصناعة جهد إنسانى يقع على مادة، هى المعانى المطروحة فى الطريق، التى «يعرفها العجمى والعربى، والبدوى والقروى». وبقدر ما يقع هذا الجهد على مادة «المعانى» فإنه يقوم على استخدام أدوات مخصوصة، بكيفية تتحول معها المادة المطروحة فى الطريق - خلال ممارسة هذا الجهد - إلى نظم فريد فى تآلفه الصوتى والدلالى الذى يشبه - فى أثره - تآلف عناصر «النسج»، أو تآلف أصباغ «التصوير[٥٩]». هذا الفهم الاعتزالى الذى يتحكم به الجهد الإرادى من «الصنعة» فى الخاصية الجبرية المتضمنة فى «الطبع»، بالمعنى الذى تواجه به «الاستطاعة» الحركة المجبورة من «الطبائع»، وبالمعنى الذى ينفى ضمنًا خاصة «التقليد» التى لا يملك معها «المطبوع» إلا أن يطبع على قوالب، كان فهمًا يدعم ما يوازيه من أفكار طرحها الشعراء المحدثون لتبرير شعرهم الجديد، خصوصًا ما أكده بشار من أن الشاعر صانع لا يقبل كل ما تورده «القريحة» أو يجود به «الطبع»، وما ذهب إليه أبو تمام من أن الشعر «صوب العقول» و«نتاج الفكر المهذب»، وذلك من منظور غدت معه القصيدة المحدثة «مكرمة عن المعنى العاد» الذى هو نقيض لإرادة الإبداع الإنسانى من ناحية، وقرين سلبية التقليد والجبر من ناحية ثانية[٦٠].

ولكن هذا الفهم «المحدث» (الذى تعلو فيه قيمة الصنعة بالقياس إلى «الطبع») كان يجد ما يناقضه ويواجهه عند أهل النقل من النقاد الذين قرنوا «الطبع» بالسليقة العربية البدوية التى تتصف بالتدفق الفطرى التلقائى من ناحية، والبعد عن الفكر والتفلسف من ناحية ثانية، واستواء الصياغة ووضوحها من ناحية ثالثة. فالشاعر المطبوع - عندهم - هو الشاعر الذى تأتيه المعانى سهواً ورهواً، وتنثال عليه الألفاظ انثيالا وهو الشاعر الذى لا يعقد شعره بالفكر، أو يتكلف حدود المنطق. وهو الشاعر

الذى «يطبع على قوالب، ويحذو على أمثلة»(٦١). وذلك فى مقابل الشاعر «الصانع» أو «المتكلف». وتقع الصفة الأولى على الشاعر الذى يقوم شعره بالثقاف، وينقحه بطول التفتيش، ويعيد النظر بعد النظر، فى حين تقع الصفة الثانية على الشاعر الذى يمزج شعره بالفكر، ويخلطه بالثقافة الجديدة، فترى شعره دالا على «طول التفكر، وشدة العناء، ورشح الجبين، وكثرة الضرورات»(٦٢). وإذا اقترنت الصفتان معًا كان اقترانهما علامة على الشاعر المحدث الذى خرج على عمود الشعر، وفارق مذهب «الأعراب والشعراء المطبوعين». وبقدر ما أعلى هذا الفهم من «الطبع» على حساب «الصنعة»، قرن الثانية بالتكليف، وقرن التكلف بالتعقيد وفلسفى الكلام، وذلك فى سياق كان الإلحاح فيه على «الطبع» إلحاحًا يوازى الإلحاح على مبدأى «الجبر» و«التقليد»، ويخايل بعذوبة «البداوة» وبساطتها التى ينثال معها الكلام سهلا واضحًا، فى مقابل تعقد الحداثة وغموض فكرها الذى ينفى الجبر والتقليد، مؤكدًا إرادة الإبداع وأهمية الوعى به، فيقارب بين الشاعر والفيلسوف.

ولا تخرج أفكار ابن المعتز عن هذا الأفق النقلى لمعنى «الطبع» فى آخر المطاف. ولكنه لا يتقبل الثنائية الحادة بين «القديم - المطبوع» و«الحديث - المتكلف» على علاتها فى كتابه الطبقات، بل يكفيها تكييفًا ضمنيًا يتناسب والغرض السياسى لكتابه من ناحية، وما حققته طريقة المحدثين فى عصره من إنجازات لم يملك هو نفسه إلا التأثير بها فى شعره ونقده من ناحية ثانية. ويقوم هذا التكييف الضمنى - أساسًا - على نقل الثنائية المتدابرة من مستواها الحاد الذى يقابل مقابلة مطلقة بين «قديم» و«حديث» إلى مستوى ثان يتقابل معه «حديث مطبوع» و«حديث مصنوع» (أو «متكلف»)، على نحو تقع معه صفة الطبع صراحة (هى ومصاحباتها الدالة) على «الحديث» الذى هو أكثر قربًا إلى القدماء، وتقع الصفة المناقشة - ضمنًا - على الحديث الذى لا يشبه شعر الأوائل، وذلك ليتمايز الأول عن الثانى من حيث القيمة، ويقترن الثانى - ضمنًا - على أقل تقدير - بالصنعة التى تقترن بالتكلف الذى

يفضى - بدوره - إلى الإحالة، ليصبح «المطبوع» من شعر المحدثين امتداداً فى الزمن الحديث لطريقة القدماء، ويصبح المصنوع من هذا الشعر نقيضًا - فى الزمن نفسه - لطريقة القدماء التى تنأى عن التكلف.

وقد ساعد ابن المعتز على هذا التكييف أن الخصومة بين القدماء والمحدثين فى عصره قد تعدلت تعدلا كميًا، وتركزت بين أنصار طريقة أبى تمام وأنصار طريقة البحترى، على نحو بدا معه التسامح إزاء الشعر المحدث الذى أنتجه أمثال بشارمن أوائل المحدثين أمراً يمكن تقبله بالقياس إلى الحداثة الجذرية التى نطقتها طريقة أبى تمام التى صارت بمثابة ذروة لقطيعة حادة، تهون معها البدايات الأولى فى شعر بشار ومن شابهه. وهكذا أخذ أساتذة ابن المعتز ومعاصروه يمايزون بين طريقة أبى تمام التى هى أقرب إلى طريقة مسلم بن الوليد وصالح بن عبدالقدوس، فى مقابل طريقة البحترى الذى هو «أولى بأن يقاس بأشجع السمى ومنصور النمرى والخريمى وأمثالهم من المطبوعين»[٦٣]. وذلك فى الوقت الذى أخذوا يتقبلون فيه ما لا يتباعد عن هذه الطريقة من شعر بقية المحدثين، بحجة مؤداها أن هذا الشعر «أشبه بالزمان» و«أشكل بالدهر» لأن «الناس له أكثر استعمالا فى مجالسهم وكتبهم وتمثلهم ومطالبهم»[٦٤]. ولقد تقبل ابن المعتز هذا التمايز الأساسى بالقدر الذى تقبل به تبريره، وأكد أن «الذى يستعمل فى زماننا إنما هو أشعار المحدثين وأخبارهم»[٦٥]، وأخذ يميز - داخل هذا الشعر - بين ما هو أشبه بالمطبوع من الشعر القديم وما هو أبعد عنه شبها ومشاكلة، فصار بشار وأبو العتاهية والسيد الحميرى وأبو عيينة - وهم أوائل المحدثين ومخضرموهم - المطبوعين الأربعة «الذين لم ير فى الجاهلية والإسلام أطبع منهم»، وصار نفى التكلف عن هؤلاء الأربعة قرين وضعهم فى قران أوسع، يصلهم بالبحترى الذى «هو أشعر الناس فى زمانه»[٦٦]، ويصل البحترى - فى الوقت نفسه - بأشجع السلمى صاحب «المدح الجيد والمعنى الصحيح» ومنصور النمرى الذى هو «من فحولة المحدثين»، والخريمى الذى «كان شاعراً مفلقًا مطبوعًا مقتدراً على الشعر[٦٧]»،

ليباعد هذا القران بين أمثال هؤلاء وأمثال مسلم بن الوليد وصالح بن عبدالقدوس وأبى تمام، ممن وصلت بهم الصنعة - بدرجات متفاوتة - إلى التكلف الذى هو «عقبى الإفراط وثمرة الإسراف(٦٨)».

٣-٣

ولكن هذا التكييف لا يختلف جذريًا فى مهاده النظرى عن المهاد الذى ميز به اللغويون من أساتذة ابن المعتز بين «طريقة القدماء» و«طريقة المحدثين» بوجه عام فى عملية مفاضلة كان الإطار المرجعى للحكم بالقيمة فيها قرين صورة متأولة أصبحت بمثابة نموذج أصلى لكل شاعر مطبوع.

هذا النموذج الأصلى «بدوى» السمات، «أعرابى» الملامح، «شفاهى» الصياغة، يتسم بقوة العارضة أو «الفحولة» التى تميز بها الكبار من الشعراء القدامى على صغارهم تميز الفحول على إناثها (أو حقاقها) فيما قال الأصمعى، ويوصف بتدفق البديهة التى ينثال معها الكلام ارتجالا على ألسن الأعراب بلا معاناة أو مكابدة، ودون تأمل فكر أو استعانة - فيما قال الجاحظ، ويقترن بالقدرة على التشبيه الذى هو جار فى كلام العرب «حتى لو قال قائلهم هو أكثر كلامهم لم يبعد» فيما قال المبرد(٦٩). وإذا وضعنا هذا النموذج الأصلى فى علاقة تعارض مع نموذج يناقضه ويمثل قطيعة معه، تكشف أعرابية هذا النموذج الأصلى عن بقية سماته الفارقة، حيث الوضوح الذى ينبسط معه المعنى فور سماعه، والبساطة التى لا يحار معها الفهم، والسلاسة التى لا يتعاظل معها الكلام، والاتساق الذى لا تتباين به الأبيات تباين «أولاد علة».

وأغلب الصفات المصاحبة للشاعر المحدث - «المطبوع» - فى كتاب «طبقات الشعراء» تومئ إلى هذا النموذج الأصلى وتدل عليه. صحيح أن هذه الصفات تستبدل بالشملة الخشنة للشاعر البدوى المطبوع جبة الخز التى اكتساها نظيره المحدث، وتستبدل بخشونة الخيمة النجدية التى عاش فيها الأعراب رفاهة القصور البغدادية

التى عاش فيها الخلفاء العباسيون، بكل ما فى هذه القصور من «مذاكرة كقطع الرياض، ونشيد كالدر المفصل بالعقيان، وسماع يحيى النفوس ويزيد فى الأعمار» [ص٢١٠]، حيث الألفاظ «أسلس من الماء وأحلى من الشهد، وحيث الشعر أنقى من الراحة وأصفى من الزجاجة» [ص٢٠٨]، وحيث القصائد «الرفيعة المبانى» [ص٢٩] تتوارد فى نمط «دونه الديباج» [ص٢٢٥]، ونظم مثل «نظم الدر، فى حسن وصف وإحكام رصف» [ص١١٦]. ولكن هذا الاستبدال - فى النهاية - لا يمحو الملامح الفارقة للنموذج الأصلى، ولا يمثل قطيعة (معرفية أو فنية) معه، بل يجمله بالزخرف الذى يحن معه المجلى إلى أصله، فمن تمام آلة الشعر أن يكون الشاعر «أعرابيًا»، ولا يصير الشاعر فى قريض الشعر فحلا حتى يروى أشعار العرب ويحفظ أخبارها، ولابد للمطبوع من المتأخرين أن يطبع على قوالب المتقدمين، ليجمع - فى شعره - بين محاسن الأولين والآخرين.

وأول علامة على «المطبوع» من شعراء المحدثين - مع هذا الاستبدال - أن يكون «نمط» الشاعر «نمط الأعراب الفصحاء»، أى تكون طريقته مجلى لهذا النموذج الأول، مطبوعة على قالبه، مستجيبة إلى ملامحه الفارقة، وإن جملتها بوشى الحداثة أو زخرف الزمان العباسى. وذلك هو حال ابن ميادة الذى كان جيد الغزل، «نمطه نمط الأعراب الفصحاء» [ص١٠٨]، وأبى الخطاب البهدلى، الذى كان «مقتدراً على الكلام مجيداً للوصف حسن الرصف»، جمع إلى قوة الكلام «محاسن المولدين ومعانى المتقدمين» [ص١٣٤]. وغير بعيد عن هذين «البطين» الذى كان «جيد الشعر محكمه، يشبه نمط الأعراب» [ص٢٤٩]، والحارثى عبدالملك بن عبدالرحيم، وكان شاعراً «نمطه نمط الأعراب.. وهو أحد من نسخ شعره بماء الذهب» [ص٢٧٦]، و«لو لم يكن فى كتابنا إلا شعر الحارثى لكان جليلا» [ص٢٨٠]. ومن الواضح أن إعجاب ابن المعتز بشعر هؤلاء الأربعة يرجع إلى أن شعرهم يخايله بالنموذج الأصلى، برغم ما فى شعرهم من «محاسن المحدثين»، شأنهم فى ذلك شأن ابن مناذر الذى كان «من حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم» [ص١٢٢] فيما يقول ابن المعتز، والذى كان مثالا

متكرراً للشاعر الذى جمع فى شعره «شدة كلام العرب.. وحلاوة كلام المحدثين[٧٠]» فيما قال المبرد، أستاذ ابن المعتز.

وأخص ما يمتاز به «نمط الأعراب الفصحاء» - بعد أن اكتسى جبة خز فى طبقات ابن المعتز - هو «الاستواء» الذى يتميز به «ديباج الشعر الذى لا يتفاوت نمطه» [ص٣٠]، والسلاسة التى هى قرينة «الوضوح» أو «دنو المأخذ». والصفة الأولى تمايز بين الشاعر المطبوع الذى لا يبين جيده من سائر شعره بينونة كبيرة، ولا ترى فيه البيت مضموماً إلى غير لفقه. وهى صفة تمايز - على سبيل المثال - بين الحسين بن الضحاك، الذى كان «أنقى شعراً وأقل تخليطاً» [ص٢٧١]، وأبى نواس الذى يصل إلى «ما هو فى الثريا جودة وحسناً وقوة، وما هو فى الحضيض ضعفاً وركاكة» [ص١٩٥]. أما الصفة الثانية، فقرينة الأولى، كأنها علتها التى تقرن بين الاستواء و«السهل الممتنع» الذى هو «أطبع ما يكون الشعر وأسهل ما يكون الكلام»، حيث تنساب الألفاظ «فى عذوبة الماء الزلال» وتتدفق المعانى «أرق من السحر الحلال».

والأداة البلاغية الأثيرة لنمط الأعراب - فى استوائه وسلاسته - هى التشبيه الذى جعله أساتذة ابن المعتز أصلا من أصول الشعر، وعلامة من علامات الشاعرية، بعد أن افتتحوا الشعر بامرئ القيس «أحسن الجاهليين تشبيهاً»، وختموه بذى الرمة «أحسن الإسلاميين تشبيهاً»، فتهوس به ابن المعتز الشاعر الذى كان يقول: «إذا قلت كأن ولم آت بعدها بالتشبيه ففض الله فاى»[٧١]. وآثره ابن المعتز الناقد الذى يحتل الإعجاب بالتشبيه مكانة لافتة فى كتاباته. وحسبنا أننا لا نسمع - فى كتاب الطبقات - حكماً من قبيل «هذا معنى لا يتفق للشاعر مثله فى ألف سنة» [ص٢٣٦] إلا مقروناً بتشبيه من التشبيهات[٧٢].

٣-٤

إن الشاعر «المطبوع - المحدث» - على هذا النحو - هو الشاعر الذى ينطبع بنمط الأعراب الفصحا، فيردنا شعره إلى أصل كل طبع، حيث «البادية» التى يعود إليها شوقًا «كل حذاق المحدثين ومذكوريهم وفحولهم». هذه الدلالة لا تتباعد بنا - فى النهاية - عن معنى «التقليد» أو معنى «الجبر». إنها تتضمن معنى «التقليد» بما تنطوى عليه من المدلول الذى يجعل من كل نمط متزخر مجلى متكرراً لنموذج متقدم، سابق فى الوجود والزمان والرتبة، يتناسخ فى مجاليه كما تتناسخ العلة الأولى فى معلولاتها اللاحقة التى تنطبع بطابعها. وتتضمن هذه الدلالة معنى «الجبر» بما تشير إليه من تناسخ المعلولات التى تنطبع بطابع النموذج الأصلى، على نحو يغدو معه الشاعر «المطبوع - المحدث» مفعولا لنموذج سابق عليه فى الزمن والوجود والرتبة، بدل أن يكون فاعلا لنمطه الخاص فى زمانه ووجوده اللذين هما تاريخه الخاص ومنبع رتبته المتميزة.

وإذا غضضنا الطرف عن مغزى عبادة الأسلاف الذى تنطوى عليه تجليات «نمط الأعراب الفصحاء» فى المطبوعين من الشعراء المحدثين إلى اللوازم التى يتسم بها هذا النمط، التفتنا إلى «دنو المأخذ» الذى هو قرين الألفاظ التى هى «فى عذوبة الماء الزلال»، والمعانى التى هى أرق من السحر الحلال». ولا يفترق الملزوم عن لازمه فى سايق الدلالة الأساسية لهذا النمط، فدنو المأخذ نقيض العمق والغموض، وقرين القرب والتسطح فى الإدراك والتلقى على السواء، فهو المعنى الذى لا نستعين عليه بالفكرة، والذى ليس فى حاجة إلى التأويل، ولا يعتمد على الإشارات البعيدة، أو الحكايات الغلقة، أو الإيماء المشكل. وهو المعنى الذى ينبسط فى ظاهر الأشياء، فلا يحتاج إلى مكابدة الجهد الخلاق من الشاعر المبدع فى الغوص على المعمى واكتشاف اللامسمى، وينبسط فى ظاهر اللفظ، فلا يتطلب جهد المشاركة الإرادية من القارئ المتلقى فى إنتاج دلالة هذا الكشف أو تأويل نتيجة هذا الغوص وتفسيرها. ولا معنى للإلحاح على هذا النوع من المعنى سوى تحويل الشاعر المبدع والقارئ المتلقى إلى

مستهلك سالب، على نحو يتقبل معه كلاهما «المكشوف» أو المنجز الذى ليس من صنعهما، ليزيده الأول وضوحًا وبهاء، ويستهلكه الثانى مخدراً خاملا.

ولا تفترق «عذوبة الماء الزلال» - فى هذا السياق - عن «السحر الحلال»، فكلتا الصفتين تتضمن معنى واحداً يشير إلى الكيفية التى يتقبل بها المتلقى الشعر، أو الكيفية التى يؤثر بها الشعر فى المتلقى، على نحو لا يدمر المسلمات العرفية لهذا المتلقى، أو يبدهه برؤى جذرية توقع الارتباك فى نسقه الإدراكى، أو يصدمه بفكر يدفعه إلى إعادة النظر فى نفسه وما حوله. إن «عذوبة الماء الزلال» قرينة الاستساغة التى يجد بها المتلقى فى شعر الشاعر صورة عذبة مزخرفة لما عليه العالم من حوله، صورة تنزلق على وعى هذا القارى انزلاق الماء العذب الذى لا يغطى معه الوعى بشئ، ولا يعيد معه الوعى تأمل أى شئ، ليستسلم هذا الوعى إلى حالة أشبه بحالات الخدر الذى يخلقه «السحر الحلال»، أى السحر الذى لا يغير شيئًا مما هو قائم، ولا يقلب نظام الأشياء، بل يضفى على ما هو قائم غلالة من البهجة المسكرة («أنقى من الراحة وأصفى من الزجاج») التى تخايل الوعى بتقبل ما هو عليه، فتغذى فيه نزعة «جبر» لا تختلف كثيراً عن نزعة «التقليد» التى يتضمنها «دنو المأخذ».

وفى مثل هذا السياق يشير «الوضوح» - من حيث اقترانه بدنو المأخذ و«أسهل ما يكون الكلام» - إلى نقيضه الغائب، أعنى «الغموض» الذى ألح عليه المتمردون من المحدثين، عندما ذهبوا إلى أن «أفخر الشعر ما غمض[٧٣]»، قاصدين بذلك إلى تأكيد فاعلية الفكر الشعرى «الصانع» فى اكتشاف العالم، وصياغة المعنى الجديد وخلقه بتشكيله، خصوصًا عندما لا تستقيم أخادع الزمن، ولا تنقضى عجائب الدهر، ويخفق الإدراك السطحى فى كشف المعمى واقتناصه فى لغة المسمى، ويغدو الشاعر كالفيلسوف الذى يحاول إدراك كل «ما لا يتحرى بالعيون»، مصلوبًا بالكلمات التى تقوده إلى القبر لو تعرض التعرض المباشر لإمام جور فاسق، فى زمان أشبه بزمان القرود. إن الغموض - فى هذا المقصد - قناع للشاعر وعلامة على صنعه. إنه قناع

يحمى الشاعر «من نوازل المكروه ولواحق المحذور» التى أشار إليها الحكيم (الفيلسوف) بيدبا فى علاقته بالسلطان دبشليم[٧٤]. وهو علامة تؤكد ضرورة التركيز على الدال لفرض المدلول على الانتباه من ناحية، وجعل المتلقى مشاركًا فى صنع الدلالة التى تجمع بين الدال والمدلول من ناحية ثانية، وتأكيد نفى التلازم الجبرى بين الدال والمدلول - فى هذه الدلالة - من ناحية ثالثة. ولذلك رد أبو تمام على من سأله : لماذا تقول ما لا يفهم ؟ بقوله الساخر : ولماذا لا تفهم ما يقال ؟!

والإلحاح على الوضوح - فى النهاية - قرين إيثار التشبيه على الاستعارة، الاستعارة التى جعلها ابن المعتز جانبًا من بدعة البديع بغموضها وتكلفها، فى مقابل التشبيه الذى جعله قطب «محاسن الشعر» بوضوحه واستطرافه، على نحو صار معه التشبيه علامة لا يفارقها «نمط الأعراب الفصحاء» الذين أكثر كلامهم على التشبيه، وصار معها الإلحاح على الاستعارة قرين القطيعة مع هذا النمط. وذلك تقابل يتأكد مغزاه بالمكانة التى خص بها ابن المعتز التشبيه فى إنجازه الشعرى، وهو مغزى لا يفترق كثيراً عن التقابل الذى أقامه بين التشبيه والاستعارة فى كتابه عن «البديع».

ولا غرابة - على أى حال - فى أن يقترن التشبيه بنمط الأعراب الفصحاء، فى مقابل الاستعارة التى غدت بمثابة قطيعة (معرفية - فنية) مع هذا النمط. ذلك لأن التشبيه علاقة مجاورة يشترك فيها طرفان فى صفة أو أكثر، بحيث يظل كل واحد من الطرفين غير الآخر، متميزاً عنه وبعيداً عن الاتحاد به. فالتشبيه يفيد الغيرية ولا يفيد العينية، وأداته تقف كالحاجز المنطقى الذى يفصل بين الأشياء وإن تقاربت، ويباعد بينها وإن تآلفت، كأنه مجلى غير مباشر - على المستوى البلاغى - للحواجز المتوارثة التى تفصل بين أصناف الناس فى عالم ابن المعتز. وآية ذلك أن التشبيه - فى فهمه البلاغى - يوقع وهم الائتلاف بين المختلفات، ولكنه لا يحول هذا الوهم إلى حقيقة. وعلاقة المجاورة التى تحتويه تنفى المعاندة التى يمكن أن تتحول بها علاقة الطرفين إلى تصارع، فينسرب السلام الدلالى بين الطرفين المتجاورين للتشبيه وإن

تباعدا، كما ينسرب «الماء الزلال» بين أحجار ناعمة، نفيسة، متقاربة الملمس، لا تعكر صفاء الماء. وذلك كله فى مقابل الاستعارة التى تنفى علاقة المجاورة بين الأطراف، لتؤكد علاقة الاستبدال التى يحل بها طرف محل آخر، أو علاقة التفاعل التى يتبادل معها الأطراف التأثر والتأثير، وهو ما يجعل الاستعارة قرينة التداخل الذى وسمها - فى غير حالة - بالمعاظلة التى تختلط فيها العناصر والكائنات اختلاط التعمية والتسوية والتشابك والصراع فى آن. فالاستعارة تعتدى على جوانب الواقع، وتلغى الحدود العملية بين الأشياء، وتؤجج الصراع الدلالى بين أطرافها، لتولد المعنى الجديد الذى يجاوز الأطراف جميعًا، مستغلة - فى ذلك - قدرتها الدائمة على الإشارة إلى عناصر غائبة عن مبنى عناصرها الحاضرة، ومعتمدة - فى ذلك - على إسهام المتلقى فى إنتاج دلالتها، بالقياس إلى التشبيه الذى لا يتيح للمتلقى الدرجة نفسها من الإسهام، ولا يعتمد على الدرجة نفسها من الإشارة إلى عناصر غائبة. ولذلك كانت الاستعارة وسيلة الحداثة الشعرية فى رفضها لواقعها، وقرينة الغموض الذى يقرنها بالبحث عما يجاوز السطح المكشوف من عمق يتخلق فيه كل ما لا تتحراه العيون الكليلة، وقرينة التمرد الذى قرنها - فى عصر ابن المعتز - بالفحش والمعاظلة والخطأ والتكلف والإباحة والصنعة المرذولة، وأهم من ذلك كله الخروج على «نمط العرب الفصحاء». فالعرب - فيما يقال - «لم تكن تعبأ بالتجنيس والمطابقة والبديع والاستعارة إذا حصل لها عمود الشعر[٧٥]»، و«أحسن الشعر» - عندها - «ما قارب فيه القائل إذا شبه، وأحسن منه ما أصاب به الحقيقة[٧٦]».

و«الحقيقة» - فى مثل هذا السياق - قرينة معطى جاهز سابق فى الوجود والرتبة. وعلاقة الشاعر بهذه الحقيقة علاقة المزخرف المصور المحاكى لمعنى لا يملك سوى تقبله، ولا قدرة له على تغييره. وإصابة الحقيقة هى الوصول إلى ما ليس من صنعنا، وما هو مفروض علينا. وأداة الوصول إلى هذه الحقيقة هى الطبع الذى ينطبع بنمط الأعراب من ناحية، وتقترن سلامته بتقليد هذا النمط من ناحية ثانية، وتقترن

إصابته بالإبانة المزخرفة عما هو مطبوع على رؤيته أو مجبور على تصويره ومحاكاته من ناحية أخيرة. وسلبية الطبع الأدبى الذى هو مطبوع على ما يفعل - فى النهاية - قرينة سلبية العقل الإنسانى الذى ليس قوة صانعة فى حقيقة الأمر، فالأدب «صورة العقل[٧٧]» فيما يقول ابن المعتز، والعقل - بدوره - «مرآة» لا تملك سوى أن تعكس ما يقع عليها بحكم ما ركبت عليه، فإذا كانت المرآة مجلوة رأى فيها صاحبها صور الدنيا، وإذا كانت المرآة صدئة تعذرت على صاحبها الرؤية. لكن تظل «مرآة العقل[٧٨]» فى الحالين أداة مطبوعة على ما هى عليه، لا تخلق أو تنتج، بل تنقل تحاكى، فإذا أحسنت المرآة المحاكاة أصابت الحقيقة، وكان الحسن - فى صورها - قرين أمانة نقل ما فى الخارج مما لم تصنعه المرآة نفسها. وإن أساءت المرآة النقل تباعدت عن الحقيقة، وكان القبح - فى صورها - قرين الصدأ الذى لا تملك المرآة نفسها إزاءه شيئًا، فهى مجرد أداة مطبوعة على ما هى عليه.

٤-١

هذه «الحقيقة» التى يعكسها الأدب حقيقة ثابتة دائمًا، لا تتسم بالتغير أو التطور، وليست فى حالة صنع أو حركة، وإنما هى معطى مطلق، جاهز، ساكن، مفروض، لا يملك الأديب سوى تقليده والتصديق به. والنموذج الأعلى الذى تنطوى عليه هذه الحقيقة نموذج قديم، مؤول، متخيل، أشبه بالمنبع المقدس الذى هو مبدأ كل وجود لاحق ومعاده، وأشبه بالعلة الأولى التى تفيض عنها المعلولات كافة، المتعاقبة فى الزمان والتابعة فى الرتبة. وكل جديد «حسن» عالة على هذا النموذج القديم، يستمد منه حسنه كما تستمد الصور نورها من فيض علتها الأولى. وكل جديد «قبيح» نكران لهذا النموذج القديم وتشويه لكمال نوره الأول. والحركة فى الإبداع - مع فيض هذا النموذج الأعلى - حركة اتباع وليست حركة ابتداع، حركة أشبه بحركة الخط فى الدائرة، تتباعد عن نقطة البدء لتعود إليها، مكررة البداية والنهاية، فى دورة أشبه بدورة حياة الإنسان وحياة الكون التى يعود فيها كل شئ إلى أوله. وما نسميه

«التاريخ الأدبى» - مع هذه الدورة - تجليات متعاقبة متتابعة لنقطة البداية نفسها، على نحو ينفى معنى الحركة عن الإبداع، وينفى معنى التغير عن التاريخ الأدبى.

والعملية الذهنية التى ينطوى عليها الناقد الذى يفهم التاريخ الأدبى على هذا النحو عملية يسهل تصورها ووصفها : هناك محفوظ - فى الذاكرة - من أشعار القدماء، مختار ومؤول، ينتج اختياره وتأويله نموذجًا أصليًا لماضٍ مصنوع، متخيل، محله ذهن الناقد وليس الواقع التجريبى. وهناك الشعر المحدث الذى ينتمى إلى الحاضر التجريبى. وتتحرك العملية الذهنية للناقد بمجرد الاستماع إلى الشعر المحدث، أو قراءته، فتقوم بمعايرة تأويلية، قد يعيها الناقدأو لا يعيها، لكن إطارها المرجعى - دائمًا - هو هذا النموذج الأعلى، المصنوع والمتخيل، الذى تتحول معه العملية النقدية إلى شعيرة من شعائر عبادة الأسلاف، أو دورة من دورات قص الأثر. وإذا تجاوب «المسموع» الجديد و«المحفوظ» القديم تجاوب المشابهة كان الشعر جيداً، وإلا فالشعر ردئ لابد من رفضه.

والممارسة النقدية لابن المعتز أسيرة هذه العملية. كان بعض معاصريه يعرف ذلك عنه، إذ وصفه الصولى وصفًا دقيقًا مؤداه أن ابن المعتز «كان يتحقق بعلم البديع تحققًا ينصر دعواه فيه لسان مذاكرته[(٧٩)]». ولسان المذاكرة مصطلح يشير - صراحة - إلى غزارة المحفوظ من الشعر القديم، كما يشير - ضمنًا - إلى عملية القياس التى ينظر بها الناقد إلى المسموع على هدى من المحفوظ، فلا يبقى من المسموع إلا عناصر العلاقة الثابتة التى يرتد بها اللاحق إلى السابق دائمًا.

ومن الواضح أن ابن المعتز ثقف «لسان المذاكرة» نظراً وتطبيقًا من أساتذته النقليين، فقد علمه ابن قتيبة أن الأساس فى العلم بالشعر - كالأساس فى العلم بالدين - هو «السماع[(٨٠)]». وفى «زهر الآداب» خبر يقول إن ابن المعتز أرسل :

«وهو معتل إلى أستاذه أبى العباس أحمد بن يحيى ثعلب يتشوقه» :

ما وجد صاد بالحبال موثق | بماء مزن بارد مصفق
بالريح لم يكدر ولم يرنق | جادت به أخلاق دجن مطبق
بصخرة إن تر شمسا تبرق | باد عليها كالزجاج الأزرق
صريح غيث خالص لم يمذق | إلا كوجدى بك لكن أتقى
إن قال هذا بهرج لم ينفق | إنا على البعاد والتفرق

لنلتقى بالذكر إن لم تلتق

فأجابه ثعلب : أخذت - أطال الله بقاءك - أول هذه الأبيات مما أمليته عليك من قول جميل :

وما صاديات حمن يومًا وليلة | على الماء يخشين العصى حوانى
كواعب لم يصدرن عنه لوجهة | ولا هن من برد الحياض دوانى
يرين حباب الماء والموت دونه | فهن لأصوات السقاة روانى
بأكثر منى غلة وصبابة | إليك ولكن العدو عرانى

وأخذت آخرها من قول رؤبة بن العجاج :

إنى وإن لم ترنى فإننى | أخوك والراعى إذا استرعيتنى

أراك بالود وإن لم ترنى

قال ابن المعتز : فاستخفنى فى ذلك ونسب إلىّ سوء الأدب[٨١] ».

وبغض النظر عن قيمة أبيات ابن المعتز أو بعض ما تحمله من شوق وإجلال لثعلب - ناقد الكلام الماهر الذى لا يرد حكمه - فإن أبا العباس ثعلبًا لم يلتفت مما سمعه إلا إلى ما شابه لديه من محفوظ، مؤكداً بذلك - على مستوى التطبيق - أن العلم بالشعر أحوج إلى «السماع» منه إلى أى شئ غيره.

ويتابع ابن المعتز تقاليد أستاذه فى السماع فيفتش عن صدى المسموع فى المحفوظ، باحثًا عن المشابهة التى ترد المتميز من الجديد - دائمًا - إلى قديم أسبق منه، فى مسعى أشبه بقص الأثر. هكذا يتوقف - فى كتابه «فصول التماثيل» - عند خمريات المحدثين، فيقول[٨٢] :

«وكان جماعة مثل أبى نواس والخليع وأبى هفان وطبقتهم إنما اقتدروا على وصف الخمر بما رأوا من شعر أبى الهندى، وبما استنبطوا من معانى شعره».

وليس المهم أن نناقش سلامة التفسير فى هذا القول، فالأهم أن نلتفت إلى الغرض النقدى الذى يحتويه، والعملية الذهنية التى تولد عنها، فصفة «الاقتدار» التى يوصف بها النواسى وأقرانه من المتأخرين ليست نتيجة علاقة متميزة وصلت بينهم وحاضرهم الخاص، أو تاريخهم المتعين، بل نتيجة ما قام به هؤلاء من «استنباط» لنموذج أسبق فى الزمان والوجود، عند المتقدمين من أمثال أبى الهندى الذى يستنبط - بدوره - من نموذج أسبق يرجع إلى العصر الجاهلى - حيث الأعشى. وهنا، يتوقف ابن المعتز عند بيت الأعشى :

ومدامة مما تعتق بابل كدم الذبيح سلبتها جريالها

«الجريال اللون الأحمر، ومعنى البيت يقول : شربتهاحمراء وبُلتها بيضاء. وهذا معنى حسن وإن كان مستوراً. وقد عمل عليه مسلم بن الوليد فجاء به مكشوفًا. قال مسلم :

وإن شئتما أن تسقيانى مدامة فلا تقتلاها، كل ميت محرم
خلطنا دما من كرمة فى دمائنا فأظهر فى الألوان منها الدم الدم
وتعطف بنت القوم فيها بسحرة بصهباء صرعاها من السكر نوم
فأغفت وللكاسات فى وجناتها لهيب فويق الورد أو هو أضرم
أدر يا سلامة كأس العقار فإنى خلى خليع العذار

وقال الحكمى :

شراب إذا صب فى كأسه يصب على الليل ثوب النهار
يسالبها الماجريالها فتهديه للعين نوم الخمار(٨٣)

صحيح أن ابن المعتز لم يتعلق تعلقًا حرفيًا بأهداب المشابهة بين المتأخر والمتقدم فى الصلة بين هذه الأبيات ولكنها ظلت فى خلده، فافترض هذه العلاقة الزائفة التى

ربطت أبا نواس بحيل مسلم ووصلتهما معًا بالأعشى. وترتب على ذلك أن ضاعت علاقة التضاد - وليست المشابهة - بين نظرة بدوية للهو، يمتزج معها البول بالذبح امتزاج هذا التفسير الغليظ لبيت الأعشى، ونظرة مناقضةتتجاوب فيها الألوان والأضواء - في أبيات مسلم والنواسي - تجاوب الائتلاف الذى هو بمثابة قطيعة متعددة الأبعاد مع «النمط الأعرابي» الذى ينطقه بيت الأعشى. ومن المؤكد أن «مسالبة الجريال» تصل النواسي، على وجه التحديد، ببيت الأعشى، ولكن أى نوع من الوصل؟ ليس في ذهن ابن المعتز سوى المشابهة التى يلح عليها - مرة أخرى - جازمًا :

«لله در الأعشى حيث يقول :

وكأس شربت على لذة	وأخرى تداويت منها بها
ليعلم من لام أنى امرؤ	أتيت اللذاذة من بابها

ومن هنا قال الحكمي [أبو نواس] :

دع عنك لومى فإن اللوم إغراء	وداونى بالتى كانت هى الداء

قال أهل النظر : فللأعشى حق التقدم إلى صياغة المعنى، وللحكمى حسن التمثيل والزيادة فيه[٨٤]».

وهنا، ينفى «حق التقدم» علاقة التضاد التى تتناص معها سياقات بيت أبى نواس تناص المناقضة مع النمط الأعرابى البدوى المرتبط بخمرية الأعشى، ذلك لأن «المداواة» - فى بيت النواسي - دال ثان يوازى دال «مسالبة الماء للجريال» فى البيت السابق، ويتجاوب معه داخل سياقات تنفى النمط الأعرابى الذى ينطوى عليه شعر الأعشى، عن طريق «تضمين» تحتويه معارضة ساخرة تعبث بهذا النمط المتقدم، وتؤسس نمطًا مضاداً له هو بمثابة انقطاع وابتداء وليس محض زيادة على نمط قديم. وحسبنا أن نقارن بين معنى المداواة بين الشاعرين لندرك التضاد بين «البداوة»

و«الحضارة» من ناحية، وندرك أبعاد الهمّ الذى دفع النواسى (الحكمى) إلى رفض مذهب صاحبه النَّظَّام المعتزلى فى «العفو»، وعلاقة الخمر التى لا تنزل الأحزان ساحتها - فى قصيدة النواسى - بالخمر التى تلد الراحة و«التخلص من يد الغير» فى قصيدة أخرى، ثم علاقة «الأشياء» التى غابت عن النظام بالأنوار والأضواء التى يتجلى معها فتية «دان الزمان لهم» ولم يدينوا له «فما يصيبهم إلا بما شاءوا(٨٥)»، حيث يتجاوب تأكيد الإرادة ونفى الجبر مع تأكيد الانخلاع عن الماضى ونفى التقليد له، فتسطع الأضواء على موقف هؤلاء الفتية الذى يبدأ بتأكيد إرادتهم إزاء زمانهم، لينتهى بتأكيد «منزلة» زمانهم إزاء منزلة الماضى التى «كانت تحل بها هند وأسماء».

عندئذ، يختفى «حق التقدم» للعالم القديم البدوى الذى يمثله الأعشى، والذى تشى به «المداواة» و«الخيام» و«الإبل والشاء»، ويتجلى «حق الابتداء» الجديد للعالم الذى ينطقه النواسى، معبراً عن «فتية» «دان الزمان لهم» ولم يدينوا له. فالأمر فى النهاية ليس مجرد زيادة أو حسن تمثيل بل إشارات مرتبطة بعلاقات نصية يحدث تفاعلها الوعى بالمفارقة التى يتعارض معها عالمان ونموذجان متدابران.

ولقد لاحظ ابن المعتز أن إقبال معاصريه على شعر المحدثين يفوق إقبالهم على الشعر القديم، وبرر ذلك بأن «لكل جديد لذة». ولكنه لم يدرك أن هذه اللذة المقترنة بالجديد، ترتبط - فى جانب منها على الأقل - بما أشار إليه الصولى والمبرد من أن شعر المحدثين «أشبه بالزمان»، و«أشكل بالدهر» وأن هذه المشابهة التى يشاكل بها شعرهم عصره وينبع منه هى التى باعدت بينهم وبين القدماء، فى الوقت الذى قاربت فيه بينهم وبين معاصريهم. وبدل أن يبحث ابن المعتز عن العلاقة التى يشبه بها شعر المحدثين زمانه أو يشاكله، كما فعل الصولى العقلى، أخذ يبحث عن العلاقة المعاكسة التى يمكن أن يشبه بها هذا الشعر النموذج الأصلى الذى يفترض وجوده فى الماضى الأول، فكانت النتيجة نفى اللحظة التاريخية التى عاش فيها الشعراء المحدثون وتحويلهم إلى مجرد صور مجلوة، فى حالة القبول، صدئة فى حالة الرفض، للقديم

المتخيل فى الذهن، على نحو صارت معه خمريات المحدثين مجرد متابعة للقدماء، بل على نحو صار معه العباس بن الأحنف - كمثال أخير - صورة مجلوة من عمر بن أبى ربيعة المخزومى[٨٦].

وهناك - غير ذلك - أمثلة كثيرة ونصوص وفيرة لابن المعتز تنطق العملية نفسها، بل هناك «مجالس» متعددة تذكرها المصادر القديمة، يحاور فيها ابن المعتز أقرانه من العلماء والأدباء أو ذوى قرباه من الخلفاء، وكلها تدور فى الدائرة نفسها : تلقى الأبيات على الأسماع، ويتبارى الحضور فى إخراج المخزون من المحفوظ، لتتم دورة قص الأثر أو شعيرة عبادة الأسلاف، فيعود كل بيت حديث إلى أصل قديم. أما إذا لم يسعف المحفوظ فلا بأس من التسليم بالابتداع، والإعجاب بالجديد، ما ظل قريبًا من نمط الأعراب الفصحاء. ويدور واحد من هذه المجالس حول الاستعارة المثلى فى الشعر القديم[٨٧]، خصوصًا بعد أن خايلت «الاستعارة المكنية» لدى المحدثين الأذهان بغرابتها، فيحسبها بعض الحاضرين فى المجلس متضمنة فى بيت لبد :

وغداة ريح قد كَشَفْتُ وقَرَّةٍ ... إذ أصبحت بيد الشمال زمامها

غير أن ابن المعتز يعقب على البيت بقوله : هذا حسن،وغيره أحمد منه، وقد أخذه من قوله ثعلبة بن صغير المازنى :

فتذاكرا ثقلا رثيداً بعدما ... ألقت ذكاء يمينها فى كافر

ويمضى المجلس، فيصرح ابن المعتز بإعجابه باستعارات ذى الرمة الذى هو «أبدع الناس استعارة وأبرعهم عبارة». فيشير الصولى - وكان أحد الحضور - إلى استعارة ذى الرمة :

ولما رأيت الليل والشمس حية

حياة الذى يقضى حشاشة نازع

"Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)"

فيعقب ابن المعتز بقوله : «هذا بارع جداً» وقد سبقه إلى هذه الاستعارة جرير حيث يقول :

تحيى الروامس ربعها وتُجِدُّهُ
بعد البلى فتميته الأمطار

وهذا بيت جمع الاستعارة والمطابقة، لأنه جاء بالإحياء والإماتة والبلى والجدة.

ويستمر المجلس على هذا النحو، يدور الحوار فيه حول الاستعارة، ولكن الاهتمام يظل داخل دائرة قص الأثر التى تتسع فترد القديم نفسه إلى ما هو أقدم منه، فعقلية «السماع» لا تستطيع فكاكًا من النظر إلى الماضى وربط الحاضر به فى علاقة ثابتة سلبية الجانب.

٤-٢

يمكن النظر - من هذه الزاوية - إلى موقف ابن المعتز من شعر أبى تمام خصوصًا أن شعر أبى تمام يمثل - من وجهة نظر خصومه وأنصاره - ذروة القطيعة الفنية التى انقطع بها المحدثون عن «نمط الأعراب الفصحاء»، كما أن التقابل الفنى بينه وبين البحترى كان موازيًا للتقابل الفكرى بين أهل النقل الذين انحازوا للبحترى، وأهل العقل الذين وجدوا فى شعر أبى تمام تعبيراً إبداعيًا عن مطامحهم الفكرية(٨٨). ومن الواضح أن أبا تمام كان يمثل مشكلة مهمة لدى ابن المعتز، فمنذ بدأ وعيه يتفتح على مشكلة الحداثة والخصومة بين أنصار أبى تمام والبحترى كانت تشغل الناس. وعلى الرغم من أن أبا تمام قد توفى قبل مولد ابن المعتز بستة عشر عامًا على وجه التقريب، إلا أن شعره ظل مثار جدل حاد لم ينقطع بوفاة أبى تمام، فكان من الطبيعى أن يختصه ابن المعتز برسالة فى محاسن شعره ومساوئه(٨٩). وتبدأ الرسالة على هذا النحو :

«سهل الله عليكم سبيل الطلب، ووقاكم مكاره الزلل، فيما رأيت من تقديم بعضكم الطائى على غيره من الشعراء أمراً ظاهراً، وهو أوكد أسباب تأخير بعضكم

إيّاه عن منزلته فى الشعر، لما يدعو إليه اللجاج، فأما قولى فيه فإنه بلغ غايات الإساءة والإحسان، فكأن شعره قوله :

إن كان وجهك لى تترى محاسنه   فإن فعلك بى تترى مساويه

وقد جمعنا محاسن شعره ومساوئه فى رسالتنا هذه، فرجونا بذلك ارتداع المسهب فى امتداحه، ورد الراغب عنه إلى إنصافه، واختصرنا الكلام إشارة لقصد ما نزعنا إليه، وتوقيًا لإطالة ما نكتفى بالإيجاز فيه. ولئن قدمنا ذكر مساوئه على محاسنه ففى ذلك الجور عليه أن العهد قريب بمحاسنه لادعاء القلوب إليه».

وهى بداية ترفع راية الإنصاف الذى سوف يغدو مطلب الآمدى فى موازنته التى سارت على خطا هذه الرسالة، فتبدأ مثلها بتقديم المساوئ على المحاسن، وتنتهى مثلها بالهجوم على شعر أبى تمام. ولكن أهم من هذا التعميم أن نبحث عن معنى «الإساءة» و«الإحسان» فى كتابات ابن المعتز لنفهم «غايات الإساءة» التى يعرضها علينا فى الأجزاء التى وصلت إلينا من رسالته المفقودة.

أما «الإحسان» فقرين الوضوح والسهولة فى التعبير، والإفادة من زخرفة المحدثين دون الإخلال بأصول نمط الأعراب الفصحاء، كما فى هذه المقطوعة من شعر أبى تمام :

يا لابسًا ثوب الملاحة أبْلِه
فلأنت أولى لابسيه بلبسه
لم يعطك الله الذى أعطاكه
حتى استخف ببدره وبشمسه
رشأ إذا ما كان يطلق طرفه
فى فتكه أمر الحياء بحبسه
وأنا الذى أعطيته غض الهوى
وضممته فأخذت عذرة أنسه
وغرسته فلئن جنيت ثماره
ما كنت أول مجتان من غرسه

والمقطوعة موجودة فى طبقات ابن المعتز مثالاً لإحسان أبى تمام. واختيار ابن المعتز لها يكشف - ضمنًا - عن إعجابه بما لا يفارق صفة الوضوح من صنعة أبى تمام، وما لا يعد انقطاعًا عن الأصول النموذجية لنمط الأعراب الفصحاء. ومعنى ذلك أن ابن المعتز لم يكن معاديًا لأبى تمام على طول الخط. لقد أعجب بالجانب «القديم» من شعره، وأسقط إعجابه بهذا الجانب على شعر أبى تمام كله غير مرة، مؤكدًا أن «شعره كله حسن» وأن «الردئ الذى له إنما هو شئ يستغلق لفظه فقط، فأما أن يكون فى شعره شئ يخلو من المعانى اللطيفة والمحاسن والبدع الكثيرة فلا[٩٠]». وتولى الدفاع فى مناسبات متعددة عن هذا الجانب من قصائد أبى تمام «التى ترتاح لها القلوب، وتجذل بها النفوس، وتصغى إليها الأسماع، وتشحذ بها الأذهان[٩١]».

ولكن هذا الإعجاب كله يغيض عندما يلتفت ابن المعتز إلى الجانب المقابل، أعنى الجانب الذى يمثل انقطاعًا عن الأصول النموذجية القديمة وتأسيسًا لأصول مناقضة حديثة. عندئذ ينقلب اتجاه ابن المعتز. ويدخل شعر أبى تمام معرض موازنة مضمنة، يتقابل فيها مع شعر البحترى، وينحاز ابن المعتز إلى طبع الأخير الذى «جمع إلى محاسن المحدثين سلامة المتقدمين»، ووصل بالنمط القديم إلى غايته فى متصل الوصف والتشبيه[٩٢]، بعيدًا عن التفلسف والغرابة وتكلف حدود المنطق. وإذا عدنا إلى الأجزاء الباقية التى وصلت إلينا من رسالة ابن المعتز عن أبى تمام لم نجد شيئًا سوى «غايات الإساءة»، بعد أن ضاعت الأجزاء التى تدور حول «غايات الإحسان». ولا شك أن لهذا الضياع دلالته اللافتة فى سياق الخصومة بين القدماء والمحدثين، شأنه فى ذلك شأن ضياع الكتابات الأخرى التى انتصرت لطريقة المحدثين[٩٣]. ومهما يكن من أمر، فإن كل «غايات الإساءة» التى يتحدث عنها ابن المعتز فى شعر أبى تمام تفضى إلى اللغة، وتدور حول العلاقات الغاوية التى حطم معها أبو تمام النسق اللغوى المتوارث لنمط الأعراب الفصحاء، وخرج بها على المسلمات الدلالية الملازمة لهذا النمط، أعنى هذه المسلمات المضمنة، التى يمكن استنباطها من كتابات ابن المعتز على النحو التالى :

ـ اللغة أداة سالبة لوصف ونقل الأفكار، دون أن يكون لها فاعليتها الخاصة التى تغير الظواهر أو تخلق الأفكار، فاللغة وعاء مستقل عن محتواه، يجمّله دون أن يؤثر فيه، ويزخرفه دون أن يغيّره.

ـ الأولوية للمحمول دون الحامل فى اللغة، وللمدلول دون الدال، وهذا يعنى ضرورة وضوح الحامل وشفافيته التى لا تعكر رؤية المحمول، وضرورة إشارة الدال مباشرة إلى مدلوله، فى علاقة وحيدة البعد، تنتج دلالة مفردة هى المقصد من الكلام.

ـ تقوم العلاقات الدلالية على المجاورة بين عناصر منفصلة، على نحو تغدو معه كل كلمة من الكلمات دالاً وحيد المدلول، لا تتبدل دالاتها أو تتغير بتبديل وضعها السياقى وتغيره.

ـ التحولات المجازية لهذه العلاقات الدلالية تحولات محكومة بعرف متوارث صارم، ينطوى على الخاصية المعيارية التى تنطوى عليها قواعد النحو، على نحو تؤكد معه المجاورة المكانية أهمية العناصر الحاضرة بالقياس إلى العناصر الغائبة، فتؤكد أولوية التشبيه - بعناصره الحاضرة - على الاستعارة (التى لا سبيل إلى قبولها إلا إذا أصبحت صورة موجزة من التشبيه) بعناصرها الغائبة.

ـ لا قياس فى الدلالة أو المجاز (أو النحو) على الشاذ الذى قالته العرب على سبيل الندرة بل على المألوف المعروف الشائع الذى لا يخرج به المتأخر على سنن القوم، فالخروج على هذه السنن خروج على قواعد العقل والجماعة (بل الشرع).

وليست كل «غايات الإساءة» التى يؤكدها ابن المعتز فى شعر أبى تمام سوى خروج على هذه المسلمات. فإذا قال أبو تمام :

ولى ولم يظلم وما ظلم امرؤ حثّ النجاء وخلفه التنين

قال ابن المعتز : «لم يذكر القدماء لفظ التنين، وما سمعت أحداً من الشعراء شبه به ممدوحًا بشجاعة ولا غيرها». وإذا قال أبو تمام :

لو لم يمت بين أطراف الرماح إذاً ... لمات إذْ لم يمت من شدة الحزن

قال ابن المعتز : «هذا معنى لم يسبقه أحد إلى الخطأ فى مثله(٩٤)». ولا حاجة بنا إلى الإكثار من الأمثلة فهى موجودة فى البقية الباقية من الرسالة فى «موشح» المرزبانى. حسبنا أن نتأنى إزاء عبارات ابن المعتز عن «جرأة أبى تمام على الأسماع» لنرى فيها دالاً يتجاور مع غيره من الدوال التى تنطقها عبارات أخرى من مثل :«تجاوز الحد»، و«ما سمعت أحداً قال مثل هذا»، و«كيف نجيز للمحدثين مع تصفحهم لأشعار الأوائل وعلمهم بها مثل هذا الجنون»، و«أى شئ هذا من هجاء الفحول». وعندئذ، نرى «إساءة» أبى تمام إلى المسلمات اللغوية الملازمة ضمنيًا لنمط الأعراب الفصحاء المتخيل فى ذهن ابن المعتز.

هذه الإساءة تبلغ حدها الذى لا يطيقه ابن المعتز مع استعارات أبى تمام على وجه التحديد، فيصل انفعال الرفض إلى الذروة الغاضبة، ونقرأ عبارات من قبيل «خسيس الكلام»، و«الكلام البغيض» و«البديع المقيت»، و«هذا من الكلام الذى يستعاذ بالصمت من أمثاله»، و«انظر كيف ضعف القول واضطرب»، و«قبحه الله»، و«لعن الله من واصله من الأحباب»، و«ما كان أحوجه إلى أن يعاقب فى أخدعيه على هذا الشعر». وتلك عبارات طبيعية تمامًا، تنطوى - فى النهاية - على موقف دفاعى إزاء استعارات أبى تمام التى تدمر - بفاعلية التضاد - سلامة المسلمات اللغوية التى آمن بها ابن المعتز، خصوصًا بما تؤسسه هذه الاستعارات من علاقات جديدة بين الشاعر واللغة من ناحية، وبين اللغة والعالم من ناحية ثانية، وما يلازم هذا التأسيس من ممارسة لغوية تقلب رأسًا على عقب العلاقة بين الدال والمدلول، وبين الدلالة والقارئ. ذلك لأنه لا مجال فى استعارات أبى تماما - فى أصفى حالاتها - للمسلمة السالبة عن العلاقة بين اللغة والعالم، أو الأولوية القديمة للمدلول، أو المعنى الثابت الذى يلازم

الكلمة كالقدر المقدور، أو العلاقة المباشرة بين الدال والمدلول، أو المجاورة المكانية التى لا محل معها لفاعلية العناصر الغائبة.

إن الأمر فى استعارات أبى تمام علي النقيض من ذلك، إذ تعصف العلاقات الدلالية بنظام العالم والأشياء والمسلمات، مؤكدة فاعلية الدال الذى يقوم بدور تغريبى يفرض المعنى على الأذهان، بل يفرض على المتلقى الإسهام فى إنتاج الدلالة المصاحبة لهذا المعنى، على نحو تختفى معه النقلة المباشرة من الدال إلى المدلول، وتغدو الدلالة جُماعًا لفاعلية العناصر الحاضرة والغائبة فى سياقات الاستعارة نفسها، حيث يختفى «دنو المأخذ» اختفاء الوضوح الذى يغدو معه الدال «أصفى من الوجاجة» فى الإشارة إلى مدلوله.

وإذا تركنا ذلك كله وركزنا على مدلول الاستعارات التى ينفر منها ابن المعتز خايلنا هذا المدلول بدلالة متولدة، تدمر قداسة التسليم بمقولتى «التقليد» و«الجبر» فى آخر المطاف. وحسبنا أن نتوقف عند الاستعارات التالية التى يستهجنها ابن المعتز كل الاستهجان، وهى :

ـ لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن
بالجود والبأس كان المجد قد خرقا
ـ ألا لا يمد الدهر كفًا بسيئ
إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند
ـ بيض إذا اسود الزمان توضحوا
فيه فغودر وهو منهم أبلق
ـ يا دهر قوّم من أخدعيك فقد
أضججت هذا الأنام من خرقك

ومن الواضح أن فاعلية الدال فى هذه الاستعارات قرينة الإشارة إلى عناصر غائبة متعددة لا تنطوى عليها «الاستعارات التصريحية». فالطبيعة الكنائية لهذه

الاستعارات قرينة حركة دال يدفعنا إلى الانتباه اليقظ لمراوغته، والتفطن إلى أنه دال يفضى إلى أكثر من مدلول، فى دلالة لا تتصف بالثبات أبداً. ولا يمكن فصل فاعلية هذا الدال عن فاعلية الذات الإنسانية التى تخايلنا مدلولات هذا الدال بقدرتها الدائمة على صنع مصيرها الخاص، فى فعل يصبح معه «الزمان» و«الدهر» مفعولاً لهذه الذات الإنسانية وليس فاعلاً لها. وليس من قبيل المصادفة أن تقابل الاستعارة الأولى :

لو لم تدارك مسن المجد مذ زمن　　　بالجود والبأس كان المجد قد خرقا

بين موروث الماضى وإنجاز الحاضر فى تعارض زمنى مكانى يؤكد الحاضر فى مقابل الماضى، فيؤكد إرادة الفاعل المحدث الجديد فى مواجهة «مسن المجد» القديم الذى يغدو مفعولاً لهذه الإرادة، على نحو ينفى معه المعنى المتولد قداسة «التقليد» و«الجبر» من ناحية، ليؤكد معنى الابتداء الجديد الذى لولاه لازداد مسن المجد خَرَقًا أو حمقًا من ناحية ثانية. وإذا كانت بؤرة الاستعارة السابقة قرينة التناقض الدلالى بين «القدم» و«الجدة» فإن بؤرة الاستعارة الثانية.

ألا لا يمد الدهر كفا بسيئ　　　إلى مجتدى نصر فيقطع من الزند

تجلو التقابل المصاحب بين فعل الدهر وفعل الإنسان، فلا تتحول العلاقة بين «نصر»، و«الدهر» إلى علاقة فاعل بمفعوه فحسب، بل تجاوز ذلك إلى تأكيد السطوة القاهرة للإنسان على مفعوله الذى اكتسب بعض صفاته مع هذه «الكف» التى «تقطع من الزند» – لو امتدت هذه اليد بالأذى إلى إنسان هو النصر بعينه. هذا الاكتساب نفسه دال ثان يتولد عن الدال الأول فى علاقة دلالية تخايلنا بقدرة الإنسان على أن يحفر ملامحه على القوة العليا، فيصوغها على شاكلته، أو يخلقها على صورته، فى فعل أشبه بهذا الذى تنطقه الاستعارة الثالثة :

بيض إذا اسود الزمان توضحوا　　　فيه فغودر وهو منهم أبلق

حيث يكتسى «الزمان» المفعول لون الإنسان الفاعل، فيتحول «الزمان» من اللون الأسود إلى الأبيض «الأبلق» الذى هو لون هذه الأفراس البشرية التى تسقط لونها وحركتها المندفعة على الزمان، على نحو تتناص معه هذه الأفراس - وهى استعارة ثانية داخل الاستعارة الأولى - مع هؤلاء «الفتية» الذين «دان الزمان لهم» (فى قصيدة أبى نواس التى سبقت الإشارة إليها) فلم يعد يصيبهم «إلا بما شاءوا». وليست هذه الدلالة - آخر الأمر - بعيدة عن الدلالة التى تتمرد على قبول «الجبر» فى الاستعارة الأخيرة :

يا دهر قوّم من أخدعيك فقد   أضججت هذا الأنام من خرقك

حيث تخايل الاستعارة من يتأملها بالقرابة التى تصل ذم الدهر بالخروج على التأويل الاعتقادى السنى للحديث الذى يقول : «لا تسبوا الدهر[٩٥]...»، وبالقرابة التى تصل بين «خرق الدهر» و«الدهر الحمار» - على مستوى التمرد السياسى الاجتماعى - فى أبيات أبى تمام الأخرى[٩٦] :

مضى الأملاك فانقرضوا وأمست   سراة ملوكنا وهم تجار

وقوف فى ظلال الذم تحمى   دراهمها ولا يحمى الذمار

فلو ذهبت سنات الدهر عنه   وألقى عن منكابه الدثار

لعدّل قسمة الأرزاق فينا   ولكنْ دهرنا هذا حمار

والحق أن استعارات أبى تمام التى كان يعيبها ابن المعتز لم تكن تعصف بالمسلمات اللغوية لنمطه المتخيل الذى يبرر نفسه بهؤلاء «الأعراب الفصحاء» فحسب، بل كانت - فى الوقت نفسه - تعصف بأقانيمه كلها، على نحو يمكن معه أن نصف

هذه الاستعارات بأنها النقيض الإبداعي الحاد لكل المعاني التي يكتسبها «التقليد» و«الجبر» في هذه الأقانيم. وذلك هو سر الحدة الانفعالية (الدفاعية) التي يرفض بها ابن المعتز استعارات أبي تمام، بل سر الحدة التي جعلته حريصًا كل الحرص على التشكيك في جدة ما أحدثه أبو تمام في الشعر، على نحو لن يفجأنا معه قوله(٩٧) :

> «ولما نظرت في الكتاب الذي ألفه في اختيار الأشعار وجدته قد طوى أكثر إحسان الشعراء، وإنما سرق بعض ذلك فطوى ذكره، وجعل بعضه عدة يرجع إليها في وقت حاجته، رجاء أن يترك أكثر أهل المذاكرة أصول أشعارهم على وجوهها ويقنعوا باختياره لهم، فتعمى عليهم سرقاته».

ففي ذلك القول استجابة دفاعية سالبة، أو نوع من أنواع «التشويه» - لو استخدمنا المصطلح الفرويدي - الذي يدافع به ابن المعتز دفاع المراوغة عن أقانيمه الأساسية، ليقنع القارئ أو السامع بأن أفضل ما في شعر أبي تمام يرجع إلى القدماء، وأن «غايات الإساءة» في هذا الشعر قرينة الخروج عليهم.

٤-٣

لقد ضاعت أجزاء من رسالة ابن المعتز عن أبي تمام ولم يصل إلينا إلا ما رواه منها المرزباني في «الموشح» وأبو حيان في «البصائر». وما روى من الرسالة كاف - إذا ضم إلى بقية كتابات ابن المعتز - في الدلالة على موقفه النقدي الذي يتحول إلى موقف دفاعي تبريري إزاء طغيان شعر الحداثة. وعلينا - مع هذه النتيجة - أن نعيد النظر في «كتاب البديع»، لأن الرسالة مقدمة للكتاب، حيث يواجه ابن المعتز حركة شعرية بأكملها في كتاب، بعد أن واجه شاعراً منها في رسالة. ولكن جذر المواجهة واحد، فأبو تمام هو ذروة الانقطاع عن النمط الشعري الموروث الذي يلوذ به ابن المعتز في عملية تأويلية تبريرية دفاعية، وأبو تمام أكثر المحدثين استخدامًا للبديع، وهو هذا المصطلح الذي تقترن سياقاته بالبدعة اقتران البدعة بالضلالة.

والصلة وثيقة - من هذا المنظور - بين نبرة الإنصاف الخادع التى افتتح بها ابن المعتز رسالته، والنبرة التى يفتتح بها كتاب البديع، خصوصًا الإشارة إلى أن أبا تمام قد أسرف فيما استخدمه بشار ومسلم وأبو نواس وشغف بالبديع «حتى غلب عليه[٩٨]». وما دام أبو تمام هو أكثر المحدثين إسرافًا فى البديع فمن المنطقى أن يكون شعره أكثر شعر يتعرض له ابن المعتز فى كتابه، إذ تصل شواهد أبى تمام فى البديع إلى أربعين شاهدًا، وأقل منها شواهد أبى نواس، وهى ثلاثة وعشرون، وأقل منها شواهد بشار وهى تسعة فحسب، وأقل الشواهد جميعًا شواهد مسلم وعددها ستة. وهذا ما يجعلنا نعيد النظر - إحصائيًا - فى دقة الحكم النقلى عن حشو مسلم للبديع فى شعره.

ولكن أهم من هذا الحصر للشواهد أن نصل المحاجة التى يقيم عليها ابن المعتز كتابه كله بأصولها النقلية الأولى، فى تقاليد تبدأ من أبى عمرو بن العلاء (-١٥٩هـ) وتنتهى عند الأصمعى (-٢١٦هـ)، فقد وصف الاثنان إنجاز المحدثين (كلٌّ فى عصره) وصفًا متطابقًا، مؤداه أن المحدثين[٩٩] :

- «كلٌّ على غيرهم، إن قالوا حسنًا فقد سُبقوا إليه. وإن قالوا قبيحًا فمن عندهم».

- «ما كان من حسن فقد سُبقوا إليه وما كان من قبح فهو من عندهم!!».

هذا الوصف المتطابق يلخص المسلمة الأساسية التى يقوم عليها كتاب ابن المعتز بأكمله، والتى ينطقها مفتتح الكتاب على النحو التالى[١٠٠] :

«قد قدمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم، وأشعار المتقدمين من الكلام الذى سماه المحدثون البديع، ليعلم أن بشارًا ومسلمًا وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن، ولكنه كثر فى أشعارهم فعرف فى زمانهم، حتى سمى بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه. ثم إن حبيب بن أوس الطائى من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وتفرع فيه وأكثر منه. فأحسن فى بعض ذلك وأساء فى بعض، وتلك عقبى الإفراط وثمرة الإسراف».

هذا المفتتح يصل ابن المعتز بأساتذته فى متصل مفهومى يجعل كل «حسن» فى إنجاز المحدثين منسوبًا إلى القديم دائمًا، ويوقع كل «قبح»، على تباعدهم عنه، فى محاجة تأويلية تفرغ إنجاز المحدثين من أى معنى للجدة، وتفرغ إرادة الجدة عندهم من أى معنى موجب. وليس «الحسن» أو «القبح» - فى هذا المتصل المفهومى - من قبيل «الحسن والقبح العقليين» بمعناهما الاعتزالى الذى يرتد إلى خصائص محايثة. يجردها العقل الإنسانى بقدراته الذاتية، فى الحركة المستمرة للظواهر المتغيرة، خلال المتصل المتصاعد للزمن، حين يبحث هذا العقل عن مشابهة الظواهر لزمانها، أو كيفية تولدها عنه، وإنما الحسن والقبح مصادرتان نقليتان، بمعنى أنهما مردودتان إلى مقابلة مطلقة تجاوز حركة الظواهر نفسها، على نحو يرد القيمة السالبة أو الموجبة إلى حركة اتباع أو تقليد مجبور لأصل مطلق هو العلة الأولى لكل حسن أو قبح.

وبقدر ما يتحرك التقابل بين القديم والجديد لصالح القديم دائمًا، فى هذا المتصل، فإن التقابل نفسه ينطق نوعًا من الهرمنيوطيقا الدينية التى تخايلنا بمفاهيم الاعتقاد النقلية، ذلك لأن صفة الحسن الموجبة تقع دائمًا على القديم وترتد إليه فى كل فعل لاحق، يحاكى به الجديد المبدأ الملازم لأصله الأول، كأن هذا القديم الأول والآخر فى صفة الحسن. يضاف إلى ذلك أن التقابل بين الحسن الملازم للقديم دائمًا، والقبح الذى يقتصر الوصف به على الحديث دائمًا، يتحول إلى تقابل مضمّن بين نوعين من الإرادة : إرادة مطلقة، كلية، ثابتة، يرتد إليها الحسن دائمًا فى كل زمان ومكان، هى إرادة القديم. وإرادة فردية، نسبية متغيرة، هى إرادة الابتداع المحدث التى تنزلق إلى مهوى القبح دائمًا، إذا أبدعت إبداعًا منفصلاً عن هذه الإرادة المطلقة للقديم الذى هو الأول والآخر.

هذه الدلالة الاعتقادية التى ينطوى عليها التقابل بين حسن القديم وقبح الحديث تفسر لنا جانبًا من اختيار ابن المعتز مصطلح «البديع» فى وصف الإنجاز الذى أنجزه المحدثون. ذلك لأن مصطلح «البديع» وثيق الصلة - فى دلالته - بالبدعة (وكل بدعة

ضلالة، وكل ضلالة فى النار)، بالقدر نفسه الذى تقترن معه البدعة بالمحدث(١٠١). ولكن البدعة - فى سياق الكتاب - تغدو بدعتين : بدعة هدى، وبدعة ضلال. أما الهدى فمرتبط بالابتداع على مثال الأصل الأول، وهذا ما أحسن فيه المحدثون، وتابعهم فيه ابن المعتز الذى يروى - فى كتابه - نماذج من بديعه الذى يحاول اللحاق ببديع المحدثين. وأما الضلال فمرتبط بالابتداع الذى انقطع عن هذا الأصل. وهدى المحدثين - فى هذا السياق - قرين اتباعهم لما هو موجود «فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين». وضلالتهم قرينة انحرافهم عن هدى هذا الاتباع، أى قرينة إسرافهم فيما كان أقرب إلى «النادر» الذى يأتى فى الفرط بعد الفرط، فى الأصل القديم «من الكلام الذى سماه المحدثون البديع» وتعويلهم على «الشاذ» الذى لا ينبغى القياس عليه فى اللغة والشعر والفقه على السواء.

ومن الواضح أن هذه المستويات ليست منفصلة فى كتابات ابن المعتز، لأن الربط بين بشار وأبى نواس وأبى تمام من ناحية، وبين أبى تمام وصالح بن عبدالقدوس من ناحية ثانية، إنما هو ربط دال، بين مجموعة من الشعراء الذين أحدثوا «حدثًا» انقطع به المتصل المعهود فى النظرة إلى اللغة والنظرة إلى العقيدة والنظرة إلى الدور الذى يقوم به الشعر فى الحياة. قد نقول إن ابن المعتز لا يتعرض للجوانب اللغوية والاعتقادية من «إحداث» هؤلاء المحدثين فى كتابه «البديع»، وإنه يقتصر على الجانب الشعرى فحسب فى هذا الكتاب، ويعالج «الإحداث» معالجة تنطق مشكلات الشعر فحسب، ولكن السياقات التى ينطوى عليها هذا المتصل أو يندرج فيها، تنقلنا إلى خارج الشعر، وإلا فما معنى الإشارة المراوغة إلى استبعاد «المذهب الكلامى» من القرآن الكريم والحديث النبوى؟ وما معنى الوصل الدال بين شعراء قتل منهم اثنان بتهمة الزندقة (بشار وصالح) وسجن منهم واحد (مثل أبى نواس) غير مرة، وتركز الهجوم على استعارات رابعهم (أبى تمام) التى تهزأ بهذا «الدهر» الذى ما تنقضى عجائبه ولا تتقوم أخادعه؟!

يضاف إلى ذلك أن مصطلح «البديع» نفسه تولدت دلالته فى حومة الصراع الاجتماعى الاعتقادى الذى بلغ ذروته فى القرن الثالث للهجرة، على نحو ظلت معه دلالة المصطلح مرتبطة بالسياقات المتفاعلة لهذا السياق. وبقدر ما اتصلت هذه الدلالة - فى هذه السياقات - بالبدعة التى تفضى إلى الضلالة اعتقاداً، أو الزندقة على مستوى الانقطاع فى متصل التصورات الدينية، فإن الدلالة نفسها اتصلت ببدعة الشعوبية التى كانت تعنى ضلالة موازية على مستوى الانقطاع فى متصل التصورات الاجتماعية. ومن الواضح أن تجاوب هذين المستويين معًا كان وراء الاقتران المباشر بين «البديع» على المستوى الأدبى، والتمرد الاجتماعى المضاد الذى انطوت عليه الشعوبية. وكان ذلك يعنى الاقتران بين جدة أدب «المحدثين» والاتصال بآداب «شعوب أخرى غير عربية، وفى سياق تجاوبت فيه الدعوة إلى الحداثة مع المفاخرة بالأصل الأجنبى عرقًا وثقافة (عند بشار ومسلم وأبى نواس)، وتجاوبت الدعوة إلى الخروج على النموذج الشعرى القديم (بالمعنى الذى جعل «صفة الطلول بلاغة القدم»)، مع سخرية النواسى من نموذج الحياة «البدوية» القديمة، فى أبيات من قبيل :

إذا ما تميمى أتاك مفاخراً ‏ ‏ ‏ ‏ فقل عد عن ذا، كيف أكلك للضب

إذا راب الحليب فبل عليه ‏ ‏ ‏ ‏ ولا تحرج فما فى ذاك حوب

وبقدر ما أصبحت جدة «البديع» قرينة الاتصال الأدبى الفكرى بثقافة «الآخر» غير العربى، ونموذجه الحياتى المغاير من المنظور الاجتماعى للشعوبية، أصبحت جدة هذا «البديع» قرينة الانقطاع عن النموذج التأويلى المتوارث للدين، أو - على الأقل - الشك فى هذا النموذج المتوارث من منظور من وسموا بالزندقة أو عوقبوا عليها. وذلك فى السياق نفسه الذى خلق رد فعل مضاداً عند خصوم الشعوبية والزندقة على السواء إلى الحد الذى اضطر معه الجاحظ - فى حماسة دفاعه عن «العروبة» - إلى القول بأن

«البديع مقصور على العرب، ومن أجله فاقت لغتهم كل لغة، وأربت على كل لسان[١٠٢]» - وذلك فى نبرة دفاعية واضحة، اضطر معها الجاحظ إلى الوصل بين بديع بشار «المولد» وبديع الأعراب «الخلص» فى العصرين الجاهلى والإسلامى، فى سلسلة تصل بين الأشهب بن رميلة والراعى النميرى وبشار بن برد من ناحية، وتصل بين العتابى وأصوله التى ترجع إلى عمرو بن كلثوم من ناحية ثانية.

والصلة بين ابن المعتز وهذه النبرة الدفاعية عن «العروبة» صلة وثيقة. ولكن السياقات التى يشتبك معها كتاب ابن المعتز تصل الجانب الاجتماعى (للشعوبية) بالجانب الاعتقادى (للزندقة) فى بؤرة المستوى الأدبى الظاهر من البديع.

ويتضح ذلك عندما نضع فى تقديرنا - أولا - ما يشير إليه ابن المعتز من أن الدلالة الاصطلاحية للبديع دلالة جديدة تتزامن فى صياغتها مع حركة المحدثين التى بدأت منذ منتصف القرن الثانى للهجرة، فالبديع «اسم موضوع لفنون من الشعر يذكرها الشعراء ونقاد المتأدبين منهم، فأما العلماء باللغة والشعر القديم فلا يعرفون هذا الاسم ولا يدرون ما هو[١٠٣]». ويتضح ذلك - ثانيًا - عندما يرد ابن المعتز «هذا الكلام الذى سماه المحدثون البديع» إلى أصول قديمة، تتجاوب فيها صفتا العروبة والإسلام فى الوقت نفسه، بل تبدأ بالصفة الإسلامية تحديداً، من خلال الإشارة إلى «ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين». ويتضح ذلك - ثالثًا - عندما ينفى ابن المعتز الأسبقية - فى فن البديع - عن بشار ومسلم وأبى نواس «ومن تقيلهم وسلك سبيلهم» على وجه التحديد، وكلهم من أصول غير عربية، وذلك فى سياق تضفى عناصره الغائبة معنى على العناصر الحاضرة التى تصل بين هؤلاء الثلاثة وصالح بن عبدالقدوس وأبى تمام فى قران واحد، وتصل بين هؤلاء جميعًا وأهل العقل من المعتزلة تحديداً، عن طريق «المذهب الكلامى» الذى يرجع فى تسميته إلى الجاحظ المعتزلى، أعنى هذا المذهب الذى يحرص ابن المعتز (السنى البربهارى) على نفى أى أصل له فى القرآن

الكريم، بحجة مؤداها أن هذا المذهب قرين التكلف «تعالى الله عن ذلك علواً كبيرا(١٠٤)».

وإذا تركنا ذلك كله إلى العناصر الخمسة لمذهب البديع، وهى : الاستعارة، والتجنيس، والمطابقة، ورد العجز على الصدر، والمذهب الكلامى، لفت انتباهنا ترتيب هذه العناصر، والدلالة التى ينطوى عليها عدد شواهدها. فالاستعارة أول هذه العناصر فى الترتيب، وشواهدها أغزر الشواهد قاطبة، والإسهاب فى الحديث عنها يجعلها بمثابة القطب الحاسم فى البدعة التى تغدو علامة على إفراط المحدثين من ناحية، ونقيضًا للتشبيه الذى هو قطب «محاسن الشعر» التى لا يقع فيها إفراط من ناحية ثانية.

يضاف إلى ذلك أن أغلب شواهد الاستعارة التى يحشدها ابن المعتز داخلة فيما أطلق عليه البلاغيون المتأخرون - استناداً إلى عبدالقاهر - اسم «الاستعارة المكنية»، حيث تكتسب المعنويات والمجردات - بوجه خاص - طابعًا تشخيصيًا تجسيديًا مراوغًا، فى علاقة دلالية تتأكد فيها أولوية العناصر الغائبة على العناصر الحاضرة فى السياق، على نحو تتأبى معه هذه الاستعارة على أى فهم مباشر يجعلها من قبيل «استعارة الكلمة لشئ لم يعرف بها من شئ عرف بها(١٠٥)»، وعلى نحو تؤرق معه هذه الاستعارة - دائمًا - الحساسية الدينية التى تنفر من «تجسيد الدهر» الذى أفرط فيه المحدثون، والحساسية الدينية التى تنفى صفات التشخيص أو التجسيم عن الاستعارة عمومًا، خشية الوقوع فى مزالق دينية تتصل بتأويل الاستعارات القرآنية.

ولا يماثل حرص ابن المعتز على نفى الجدة عن المحدثين - من هذا المنظور - سوى حرصه على نفى الإمكانات التشخيصية لهذا النوع من الاستعارة، فى الشعر القديم أو الجديد، وردها إلى معناها المجرد الذى لا يوهم «التجسيد» أو «التشبيه» فى الاعتقاد. والصلة بين ابن المعتز وابن قتيبة فى التفسير النقلى لهذا النوع من الاستعارة صلة وثيقة، هى صلة التلميذ بأستاذه، على نحو يمكن معه القول إن ما كتبه ابن قتيبه فى «تأويل مشكل القرآن» و«تأويل مختلف الحديث» (وكلا الكتابين

كان رد فعل حاداً على طرائق المعتزلة فى التأويل الاعتقادى للقرآن والحديث) هو الأصل التأويلى الذى اعتمد عليه ابن المعتز فى تفسير هذا النوع من الاستعارات خصوصًا استعارات أبى تمام التى تعابث الدهر أو تكشف عن المفارقات اللامعقولة للزمان. وإذا لم يظهر ابن المعتز نفوره الصريح من هذا النوع من الاستعارة فإنه - على الأقل - يؤولها التأويل الذى يردها إلى حظيرة المعتقدات النقلية، تمامًا كما فعل مع هذه الاستعارة التى تشير إلى مفارقة الزمان :

لعمرى لقد نصح الزمان وإنه　　　لمن العجائب ناصح لا يشفق

التى يفسرها على النحو التالى(١٠٦) :

«نصح الزمان أى أدبك بما يريك من غيره، واختلافه. والزمان لا يشفق على أحد، لأنه يأتى على الإنسان بما يقضى عليه، فقال : من العجائب أن ينصحك الدهر وهو لا يشفق».

وليس من الضرورى أن نلفت الانتباه إلى التلازم الاعتقادى المضمن الذى يستبدل معه ابن المعتز بالزمان الدهر فى نهاية التفسير، فالأهم هو ملاحظة العملية التأويلية التى يوجه بها التفسير المعنى إلى حظيرة «الجبر» بمعناه الكلامى، حيث يتحول الزمان إلى وعاء يقع فيه الفعل المقدور على الإنسان، أو الفعل المقضى على الإنسان به، فى سياق اعتقادى يخايلنا بسخريته المضمنة من هؤلاء الذين سخروا من الدهر، والذين أرادوا أن يصوغوا الزمان على شاكلتهم، والذين لابد أن يؤدبهم الزمان الذى لا يشفق على أحد، ولا يأبه بأحد، بل يوقع على البشرما قضى عليهم، حيث لا راد للقضاء، ولا مجال لأى فعل إنسانى، ولا معنى لأى إرادة فردية أو اختيار، فى سياق متناص، يمكن أن نقرأ فيه لابن المعتز أقوالا من قبيل(١٠٧) :

«إن للأزمان المذمومة والمحمودة أعماراً وآجالا كأعمار الناس وآجالهم، فاصبروا والزمان السوء حتى يفنى عمره ويأتى أجله».

«المؤمن لا تنقله كثرة المصائب وتواتر المكاره عن الرضى بأقدار الله والتسليم بحكمه».

الهوامش

(١) راجع - على سبيل المثال - رسائل الكندى. (ت. أبو ريدة) ١/١٠٣.

(٢) ديوان أبى تمام، (القاهرة ١٩٦٩)، ص/٥-٦.

(٣) نقلا عن محمد عمارة، المعتزلة ومشكلة الحرية، (ط. بيروت ١٩٧٢) ص٢٣.

(٤) نقلا عن أحمد أمين ضحى الإسلام، (لجنة التأليف - القاهرة ١٩٣٦) ٣/١٨٢.

(٥) راجع لابن قتيبة، تأويل مختلف الحديث، (مطبعة كردستان)، ص ٧١-٧٦.

(٦) راجع تأويل مختلف الحديث ص٧٠، رسائل فلسفية للرازى (القاهرة ١٩٣٩)، ص٢٩٣، والصابونى : الرسالة فى اعتقاد أهل السنة وأصحاب الحديث والأئمة (الدار السلفية، الكويت ١٩٨٤)، ص٥٦، ١١٣، وابن حزم : الفصل فى الملل والأهواء والنحل (مطبعة المثنى بغداد)، ٤/٢٢٧.

(٧) عمارة، المرجع السابق، ص٣٢-٣٣، وطبقات الحنابلة لأبى الحسن بن أبى يعلى (القاهرة ١٩٥٢) ٢/٢٢، وأبو المظفر السمعانى : الانتصار لأهل الحديث ص٤٨.

(٨) راجع جولد تسيهر : موقف أهل السنة إزاء علوم الأوائل، التراث اليونانى فى الحضارة الإسلامية (ترجمة عبدالرحمن بدوى) ص١٢٤-١٢٥.

(٩) نقرأ فى كتاب «الإبانة عن أصول الديانة» (ط. بيروت ١٩٨٥) لأبى الحسن الأشعرى (ص١٧) ما يلى :

«قولنا الذى نقول به، وديانتنا التى ندين بها، التمسك بكتاب ربنا عز وجل، وسنة نبينا عليه السلام، وما روى عن الصحابة والتابعين وأئمة الحديث، وبما كان يقول به أبو عبدالله أحمد بن محمد بن حنبل.. لأنه الإمام الفاضل، والرئيس الكامل، الذى أبان الله به الحق، ورفع به الضلال، وأوضح به المنهاج، وقمع به بدع المبتدعين».وقارن بما يقوله ابن تيمية فى نقض المنطق (مكتب السنة المحمدية - القاهرة) ص١٦، ٢٥.

(١٠) راجع ابن حزم، الفصل ٤/٣٥ حيث يروى عن الطبرى قوله : «من بلغ الاحتلام أو الإشعار من الرجال، أو بلغ المحيض من النساء، ولم يعرف الله عز وجل بجميع أسمائه وصفاته من طريق الاستدلال فهو كافر».

(١١) آدم متز : الحضارة الإسلامية (القاهرة ١٩٥٧) ١/٣٨٨.

(١٢، ١٣) مقدمة كتاب الأنواء لابن قتيبة، والشعر والشعراء (ت. شاكر) ١٠٣/١.

(١٤) محمد بن حسين اليمنى، مضاهاة أمثال كتاب كليلة ودمنة بأشباهها من أشعار العرب (ت. محمد يوسف نجم) ص٦، وقارن ذلك بما يرويه السيوطى عن الشافعى من أنه قال : «ما جهل الناس ولا اختلفوا إلا لتركهم لسان العرب وميلهم إلى لسان أرسطاطاليس». راجع صون المنطق والكلام عن فن المنطق والكلام (ت. على سامى النشار) ص٣٦-٣٧.

(١٥) ديوان البحترى (ت. حسن كامل الصيرفى) ٢٠٩/١.

(١٦) تأويل مختلف الحديث ٧٨، وقارن برسالته عن «الاختلاف فى اللفظ والرد على الجهمية»، ضمن عقائد السلف، ص٢٢٤ وما بعدها.

(١٧) الشعر والشعراء، ٧٨، ٨٢.

(١٨) يذكر عنه ابن النديم أنه كان منقطعًا إلى عبدالله بن المعتز. وله من الكتب رسالته إلى عبدالله بن المعتز فيما أنكرته العرب على أبى عبيد القاسم بن سلام ووافقت فيه، وإصلاح ابن المعتز، راجع الفهرست (بيروت ١٩٦٤) ص٧٤.

(١٩) ابن الأثير، الكامل (القاهرة ١٣٥٣هـ) ١٢١/٦-١٢٢ حيث نقرأ : «وإنما نسب هذه النسبة لأن الحسين بن القاسم بن عبيد الله البربهارى كان مقدم الحنابلة والسنة من العامة، ولهم فيه اعتقاد عظيم، فأراد استمالتهم بهذا القول».

(٢٠) حسبنا أن نتذكر - لتأكيد الصلة بين «الجبر» و«التقليد» - أن التقليد - لغة - يشير إلى الإلزام (من قلده الأمر أى ألزمه إياه، وقلده قلادة) ويشير - اصطلاحًا - إلى «اتباع الإنسان غيره فيما يقول أو يفعل، معتقداً للحقيقة فيه، من غير نظر وتأمل فى الدليل، كأن هذا المتبع جعل قول الغير أو فعله قلادة فى عنقه». راجع التعريفات للجرجانى ص٥٧. وإذا كان الجبر يعنى نفى القدرة على اختيار الفعل وصنعها فإن التقليد يعنى نفى القدرة على اختيار المعرفة وصنعها، بحجة يؤكدها الحسن بن على البربهارى بقوله : «اعلم أن الدين إنما هو التقليد»، وأنه «ما كانت قط زندقة ولا بدعة ولا هوى ولا ضلالة إلا من الكلام والجدال والمراء والقياس، وهى أبواب البدع والشكوك والزندقة»، راجع طبقات الحنابلة ٢٢/٢، ٣٨.

(٢١) ابن المعتز، طبقات الشعراء (المعارف، القاهرة)، ص١٧.

(٢٢) الصابونى، الرسالة ص٧٦، وقارن بما يقوله الجوينى فى لمع الأدلة فى قواعد عقائد أهل السنة والجماعة (القاهرة ١٩٦٥)، ص١٠٨.

(٢٣) طبقات الشعراء، ص١٨.

(٢٤) المصدر السابق، ص٥١.

(٢٥) المصدر السابق، ص٦١.

(٢٦) المصدر السابق، ص٢٤٣.

(٢٧) المصدر السابق، ص٢٦٦-٢٦٧

(٢٨) الرسالة ص٩٣.

(٢٩) شعر ابن المعتز (ت. يونس السامرائى)، ١٥٩/١، ١٦و ٢١-٢٣.

(٣٠) ابن المعتز، كتاب الآداب (ت. كراتشكوفسكى) :

le Monde Oriental, Vol xv 111, 1923, p. 92.

(٣١) المصدر السابق، ص٩٥، ١٠٥.

(٣٢) المصدر السابق، ص٨٧.

(٣٣) المصدر السابق، ص١١١.

(٣٤) الحصرى القيروانى، زهر الآداب (ت. زكى مبارك) ٩٧٥/٢.

(٣٥) ابن المعتز، فصول التماثيل (القاهرة ١٩٢٥)، ص٥-٦.

(٣٦) المصدر السابق، ص٦.

(٣٧) المرجع السابق ص٨، وطبقات الشعراء ص٨٩، ٢١١.

(٣٨) الشعر والشعراء، ٨٦/١.

(٣٩) زهر الآداب، ١٧٦/١.

(٤٠) شعر ابن المعتز، ١٢٦/٢-١٢٧.

(٤١) كتاب الآداب، ص٩٤.

(٤٢) فصول التماثيل، ص١٢، وقارن بشعر ابن المعتز ٤٠١/٢.

(٤٣) فصول التماثيل، ص١٠، ١٥.

(٤٤) شعر ابن المعتز، ٣٣٩/٢.

(٤٥) طبقات الشعراء، ص١٩٥.

(٤٦) أبو حيان التوحيدى، البصائر والذخائر (القاهرة ١٩٥٣) ٢/ ٦٧١). وعلى الرغم أن ابن المعتز لا يحدد معنى «التزندق» صراحة فإن معناه الضمنى عنده لا يختلف عن معناه عند أهل النقل، حيث يبدأ التزندق بالإسراف فى التأويل وإعمال العقل، لينتهى إلى ما يسميه الغزالى بالزندقة الخالصة. وهى إنكار أصل المعاد عقليًا وحسيًا، وإنكار الصانع للعالم رأسًا وأصلا. راجع الغزالى : فيصل التفرقة بين الإسلام والزندقة (القاهرة ١٩٦١) ص١٩٢-١٩٣ وقارن بما ينتهى إليه أبو سعيد الدارمى فى عقائد السلف ص٣٥٢-٣٥٦.

(٤٧) طبقات الشعراء، ص ٣٦٤ وقارن بـ ٢٢٨.

(٤٨) نص المساجلة مذكور فى كتاب القيروانى : جمع الجواهر فى الملح والنوادر (القاهرة ١٩٥٣) ص٤٠-٤٤ وقد أقمت معوج النص المطبوع وصوبت سهو المحقق.

(٤٩) طبقات الشعراء، ص ٨٧.

(٥٠) المصدر السابق، ص٢٨، ١٤٠، ١٦٣، ٢٣٥، ٢٧٩، ٢٨٤.

(٥١) المصدر السابق، ص٦١.

(٥٢) ديوان أبى نواس (ت. أحمد الغزالى)، ص٥١٩

(٥٣) المصدر السابق، ص٢١.

(٥٤) المصدر السابق، ص٢٨٧.

(٥٥) المصدر السابق، ص٢٩٠، ٢٤٠

(٥٦) المصدر السابق، ص٤١٠

(٥٧) راجع مادة «طبع» فى الجرجانى : التعريفات (القاهرة ١٩٣٨) ص١٢٢، والكفوى : الكليات (دمشق ١٩٨٢) ٣/ ١٥٨.

(٥٨) الصلة وثيقة دلاليًا بين «الطبع» و«التقليد» خصوصًا فى الجانب المرتبط بنفى الإرادة.

(٥٩) الجاحظ، الحيوان (ت. هارون) ٤/ ٣٨١، ٣/ ١٣١-١٣٢

(٦٠) ابن رشيق، العمدة (القاهرة ١٩٥٥) ٢/ ٢٣٩

وراجع تعارضات الحداثة، الدراسة السابقة من هذا الكتاب.

(٦١) الآمدى، الموازنة (القاهرة ١٩٧٢)، ١/ ٢٥٩.

(٦٢)ابن قتيبة، الشعر والشعراء، ١/ ٨٨.

(٦٣) الآمدى، الموازنة، ١/٤

(٦٤) الصولى : أخبار أبى تمام (القاهرة ١٩٣٧)، ص١٧.

(٦٥) طبقات الشعراء، ص٨٧.

(٦٦) أخبار البحترى (دمشق ١٩٥٨)، ص ٧٢-٧٣.

(٦٧) طبقات الشعراء ص٢٥٢، ٢٤٨، ٢٩٣.

(٦٨) ابن المعتز، كتاب البديع (لندن ١٩٣٥)، ص١.

(٦٩) المبرد، الكامل (ت. محمد أبو الفضل إبراهيم) ٣/٩٢.

(٧٠) المصدر السابق، ٤/٦١.

(٧١) تمامًا كما قال سلفه ذو الرمة : «إذا قلت كأن فلم أجد وأحسن فقطع الله لسانى» الحيوان (٧/١٦٤) وقارن بمعاهد التنصيص (١/١٤٦) وقد أعجب المتأخرون بتشبيهات ابن المعتز. فقالوا : «الشعراء ثلاثة : جاهلى وإسلامى ومولد، فالجاهلى امرؤ القيس، والإسلامى ذو الرمة، والمولد ابن المعتز، وهذا قول من يفضل التشبيه على جميع فنون الشعراء» راجع العمدة ١/١٠٠.

(٧٢) أضف إلى ذلك أن كثيراً من التشبيهات التى أعجبت ابن المعتز من الشعر المحدث قد أعجبت أساتذته اللغويين من قبل، منها - على سبيل المثال - بيت العباس بن الأحنف :

كأنها حين تمشى فى وصائفها ... تمشى على البيض أو فوق القوارير

الذى جعل ابن المعتز «من بدائع» ابن الأحنف (ص٢٥٧) تمامًا كما وصفه ابن قتيبة من قبل بأنه «من بديع التشبيه» (١/٨٢٩).

(٧٣) ابن الأثير : المثل السائر (ت. الحوفى)، ٤/٦-٧.

(٧٤) كليلة ودمنة (بيروت ١٩٧٢)، ص١٨.

(٧٥) الجرجانى : الوساطة (ت. محمد أبو الفضل إبراهيم) ص٣٣-٣٤.

(٧٦) المرزبانى الموشح (القاهرة ١٣٤٣هـ) ص٢٤٣.

(٧٧) كتاب الآداب، ص٧٣.

(٧٨) المصدر السابق، ص٩٦-٢١٩.

(٧٩) راجع زهر الآداب، ٩٧٧/٤، وقارن بما يصف به ابن النديم ابن المعتز بأنه «كثير السماع غزير الرواية». الفهرست/١١٦.

(٨٠) الشعر والشعراء ٨٢/١.

(٨١) زهر الآداب، ٢١٧/١-٢١٩.

(٨٢) فصول التماثيل، ١٤٢ وقارن نص ٣٨.

(٨٣) المصدر السابق، ٢٧-٢٨.

(٨٤) المصدر السابق، ص١٢-١٣

(٨٥) الإشارة إلى أبيات أبي نواس (الديوان ٦-٧) :

دارت على فتية دان الزمان لهم
فما يصيبهم إلا بما شاءوا
لتلك أبكي، ولا أبكي لمنزلة
كانت تحل بها هند وأسماء
حاشا لدرة أن تبنى الخيام لها
وأن تروح عليها الإبل والشاء

(٨٦) راجع طبقات الشعراء ص٢٥٥-٢٥٦.

(٨٧) ورد هذا المجلس في أكثر من مصدر، أقدمها حلية المحاضرة (١٤/١-١٧) للحاتمي (-٣٨٨هـ)، ثم زهر الآداب (ص٩٧٧-٩٧٨) للحصري القيرواني (-٤٥٣هـ) ثم في نصرة القريض (ص١٣٥-١٣٩) للمظفر بن الفضل العلوي (-٦٥٦هـ).

(٨٨) ولذلك كان أنصار البحتري «هم الكتاب والأعراب والشعراء المطبوعون» و«من يقدم مطبوع الشعر دون متكلفه». وهؤلاء هم خصوم أبي تمام الذين كانوا يرونه «شديد التكلف صاحب صنعة»، في مقابل أنصار أبي تمام، وهم «أهل المعاني وأصحاب الصنعة، ومن يميل إلى التدقيق وفلسفي الكلام»، والذين يفضلون كل ما قاله أبو تمام» من «المعاني التي تستخرج بالغوص والفكرة». الآمدي الموازنة. ٤/١، ٤٢٠، ٥٢٤-٥٢٥.

(٨٩) النص الكامل للرسالة مفقود، ولكن التوحيدي ذكرمفتتحها في «البصائر والذخائر» (٦٩٨/٢-٦٩٩) وذكر المرزباني جانب المساوئ في «الموشح» (ص٤٧٠-٤٩٠).

(٩٠) طبقات الشعراء، ٢٨٤-٢٨٦.

(٩١) أخبار أبي تمام، ص٧٦.

(٩٢) راجع أخبار البحترى، ص٧٢-٧٣.

(٩٣) من مثل هذا «الكتاب اللطيف» عن «محاسن أشعار المحدثين» لابن حمدان الموصلى الذى يشير إليه ابن النديم فى الفهرست (ص١٣٩)، أو كتاب لقدامة بن جعفر «فى الرد على ابن المعتز» مذكور فى الفهرست كذلك (ص٣٠). وأغلب الظن أن ضياع هذه الكتب (غير السنية) مرتبط بسيادة نزعة النقل فى التراث من ناحية، والعداء الحاد الذى واجهته هذه الكتب فى الأوساط الرسمية (النقلية) من ناحية ثانية.

(٩٤) الموشح، ص٤٧٣.

(٩٥) عن أبى هريرة رضى الله عنه، عن النبى ﷺ قال : «لا تسبوا الدهر فإن الله هو الدهر». مختصر صحيح مسلم للحافظ المنذرى (بيروت ١٩٧٧)، ص٤٨٠.

(٩٦) ديوان أبى تمام، ١٥٤/٢.

(٩٧) الموشح، ص٤٧٨.

(٩٨) ذلك حكم أقدم من ابن المعتز، راجع طبقات الشعراء ص٢٣٥، وقارن بالموازنة ١٧/١-١٨، ١٣٩، والموشح ص٤٤٠، ٤٦٥.

(٩٩) الأصفهانى : الأغانى (ط. الساسى) ١٣/١٦، والحاتمى : الرسالة الموضحة (ت. محمد يوسف نجم) ص١٤٣.

(١٠٠) كتاب البديع، ص١.

(١٠١) لمزيد من فهم الصلة السالبة بين «البدعة» و«المحدث» راجع ما يقوله الغزالى فى كتابه : إلجام العوام عن علم الكلام (إدارة الطباعة المنيرية، القاهرة). خصوصاً ما يرويه من أحاديث تذم صاحب البدعة، ص٣٦-٣٧، وقارن بعقائد أهل السلف (الاسكندرية ١٩٧١) ص٨٧، وبما ذكره على محفوظ عن معنى البدعة من كتابه : الإبداع فى مضار الابتداع، ص٢٥، ٣٢، ١٤٤-١٤٥.

(١٠٢) الجاحظ : البيان والتبيين (ت. هارون) ٥٥/٤-٥٦ وسيتابع هذا الرأى للجاحظ أبو سليمان المنطقى أستاذ التوحيدى فى المقابسات، (القاهرة ١٩٣٩)، ص ٢٨٤.

(١٠٣) كتاب البديع، ص٥٨.

(١٠٤) المصدر السابق، ص٥٣.

(١٠٥) المصدر السابق، ص٢.

(١٠٦) المصدر السابق، ص٢٢-٢٣.

(١٠٧) كتاب الآداب، ٨١، ٨٤.

نظرية الفن عند الفارابى

احتفلت الأوساط العلمية فى العالم كله بذكرى المعلم الثانى أبى نصر الفارابى الفيلسوف العربى. والأمر اللافت فى الدراسات التى قدمت عن هذا الفيلسوف - حتى الآن - أنها لم تلتفت إلى ما أنجزه الفارابى فى مجال نظرية الفن. ذلك على الرغم من أن المعلم الثانى له إنجازه الهام فى ذلك المجال.

لقد حاول الفارابى أن ينشئ مدينة فاضلة، كما فعل سلفه اليونانى أفلاطون فى جمهوريته. ولقد برر أفلاطون اهتمامه بالفن على أساس أنه عامل مهم، يؤثر فى سلوك أبناء جمهوريته. وقال - فى ذلك - قولته المشهورة :

سنحن ننشئ دولة. ومهمة منشئ الدولة هى أن يصوغ القوالب العامة التى يجب أن يصب فيها الشعراء أقاصيصهم، ويضع لهم الحدود التى ينبغى ألا يتعدوها »[1]

ولقد اهتم الفارابى هو الآخر بالفن، لأنه منشئ دولة، لا يجب أن تفوته صياغة القوالب العامة التى ينبغى أن يكون عليها الفن بمعناه الحق. ويحاول هذا البحث - وهو مجرد مشروع لدراسة أوسع - أن يلفت الانتباه إلى ضرورة أن يحظى هذا الجانب الخصب بعناية دارسى التراث الفلسفى والنقدى على السواء.

١ - مقدمات منهجية :

لنبدأ - أولا بتحديد ما نقصده بذلك المصطلح المراوغ «نظرية الفن». ما الذى نعنيه بالنظرية؟ وما الذى نعنيه بالفن؟ وذلك أمر طبيعى لأن الكلمتين اللتين يبدأ

---

* نشر هذا البحث فى ديسمبر ١٩٧٥

بهما عنوان البحث بعيدتان عن المصطلح الفلسفى القديم بوجه عام، ومصطلح الفارابى بوجه خاص. وأعتقد أن استخدامهما معًا - فى هذا السياق - بحاجة إلى تبرير، على الأقل لأولئك الذين تصيبهم الحساسية أو يغشاهم الخوف من استخدام مصطلح حديث لوصف جوانب من التراث القديم.

مصطلح «الفن» - عند الفارابى - يطلق على ما يرادف الصناعة، أى «الحرفة»، وهى - فى المصطلح الفلسفى الإسلامى - تعنى العلم بكيفية العمل، أو الملكة التى يقتدر بها على استعمال موضوعات مادية أو ذهنية لغرض من الأغراض، يصدر عن البصيرة بحسب الإمكان[٢]. أما نحن فنقرن الفن بالنشاط الإبداعى الذى يعكس الواقع من وجهة نظر الفنان فى أشكال فنية، تؤدى إلى إدراك متميز للواقع، وتختلف فيما بينها باختلاف الأداة التى تعتمد عليها أو الوسيلة لتى تتوسل بها، ابتداء من الخطوط والألوان، ومرورًا بالحركات والأصوات، وانتهاء بالألفاظ أو الكلمات. أى أن ما نعنيه بمصطلح الفن يختلف عما يعنيه الفارابى أو غيره من الفلاسفة القدماء الذين يوسعون دائرة المصطلح، فيدخلون فيه ما لا نعده - الآن - من قبيل الفن، كصناعة الطب والفلاحة أو صناعة الفلسفة أو المنطق، وإن قصروا الصناعة - بالكسر - على المعانى والذهنيات، وميزوها عن الصناعة - بالفتح - التى تستعمل فى المحسوسات.

أما «النظرية» فهو مصطلح حديث لم تعرفه الفلسفة الإسلامية، وعمومًا فهو يشير إلى بناء عقلى، مؤلف من مفاهيم أو تصورات منسجمة، تؤدى إلى ربط النتائج بالمقدمات. وهو - بهذا المعنى - يتميز تميزًا نسبيًا عن الممارسة العملية فى مجال الواقع، أو يتميز تميزًا مطلقًا عن المعرفة الساذجة أو المهوشة. قد يتسع معنى المصطلح فيطلق على بناء عقلى رحب، يفسر عددًا كبيرًا من الظواهر، ويقبله أكثر العلماء فى وقته على أساس أنه فرضية قريبة من الحقيقة، كنظرية الذرة مثلا. أو يضيق المعنى فيقصد به الدلالة على ما ينتهى إليه أحد العلماء أو الفلاسفة فى جانب بعينه، كنظرية الوحى والنبوة عند الفارابى، أو نظرية الفن عنده ولا تباين بين كلا المعنيين

طالما أن الجذر الاصطلاحى للنظرية يشير إلى نسق المعرفة الشاملة التى تفسر جانبًا أو جوانب مختلفة من الواقع عند فرد أو أفراد فى حقبة من الزمن(٣).

وعلى ذلك فما نعنيه بنظرية الفن عند الفارابى هو جملة المفاهيم والتصورات التى تترابط ترابط العلة بالمعلول، فتفسر الفن ذاته من حيث مهمته وماهيته وأداته، ولا تغفل - فى هذا التفسير - الصلة بين الفن فى ذاته والفن باعتباره أحد جوانب البناء الفلسفى الشامل، الذى يراد به - عند الفارابى - تجاوز الإنسان لمستوى الضرورة، والوصول به إلى السعادة القصوى التى هى «أجمل المقصودات الإنسانية» وأسمى مراتبها.

ولا يؤرقنا - بعد ذلك - أن الفارابى استخدم مصطلح «نظرية الفن» أو لم يستخدمه، أو أن المصطلح من نتاج القرن التاسع عشر أو العشرين. المهم أن تكون المباحث التى يشملها المصطلح المعاصر ويدل عليها موجودة عند الفيلسوف القديم، ومن ثم يصبح استخدام المصطلح مبرراً لوصف الإنجازات الفكرية للفارابى فى مجال الفن.

ما يمكن أن يؤرقنا حقًا هو كيفية دراسة نظرية الفن عند الفارابى. إن المعلم الثانى أحد الفلاسفة الكبار الذين أرادوا أن يفسروا كل ما فى الكون، ابتداء من أبسط أشكال «الفيزيقى» وانتهاء بأرقى درجات «الميتافيزيقى». ومن الصعب إزاء فيلسوف كهذا - إن لم يكن من المستحيل - أن نفصل نظريته فى الفن عن سياقها الفلسفى الشامل. شأن الفارابى فى ذلك شأن أرسطو أو أفلاطون. إن الفكر عند أمثال هؤلاء الفلاسفة ذوى العقول الموسوعية وحدة متكاملة، وبالتالى فإن إنجازهم فى أى جانب من جوانب الفكر يؤثر على باقى الجوانب. لقد استفاد أفلاطون وأرسطو فى تفكيرهما فى الفن من النتائج التى توصلا إليها فى الميتافيزيقيا وعلم النفس والأخلاق والسياسة، كما أن إنجازهما فى الفن كان يؤثر بدوره على كل هذه الجوانب(٤). والأمر نفسه عند الفارابى، فهو لا يقدم نظريته فى كتابات متميزة عن

الشعر أو الخطابة أو الموسيقى فحسب، بل تمتد خيوط النظرية داخل عناصر نسيجه الفلسفي الشامل، يستوى فى ذلك ما أسماه «الصناعة المدنية» أو الأخلاق، أوالسياسة، أو المنطق، أو علم اللسان. ولقد ألمح الفارابى نفسه إلى ذلك التداخل عندما قسم دراسة الشعر إلى أقسام ثلاثة : قسم يعالج الأداة - وهى الألفاظ والقوافى - وقسم يعالج الماهية - وتدرس فيها القوانين التى تسير بها الأشعار - وقسم يعالج المهمة ويركز على «غناء الشعر فى الأمور الإنسانية». أما القسم الأول فيستعان عليه بعلم اللسان، وأما القسم الثانى فجزء من المنطق، والقسم الثالث متصل بالصناعة المدنية(٥). وقد عالج هو الشعر ضمن إطار الصناعة المدنية والأخلاق والسياسة وغيرها من الصناعات، كما عالجه مستقلا فى رسائل منفصلة. وما يقال عن الشعر يقال عن باقى أجناس الفن وأنواعه، كالرسم أو الموسيقى أو النحت أو ما يسميه الفارابى بصناعة «التماثيل والتزاويق» فالتداخل قائم بين نظريةالفن وكل جوانب الفكر عند ذلك الفيلسوف. ولا مفر من أن نفهم نظريته فى الفن فى ضوء تفكيره الفلسفى فى شموله وتشعبه. ونقطة البدء فى هذا التفكير الشامل هى السياسة، فعليها تبنى كثير من النتائج فى فلسفة الفارابى بوجه عام، ونظريته فى الفن بوجه خاص.

٢ - الحلم السياسى :

الفلسفة - عند الفارابى - بناء شامل يراد به تغيير الواقع. يبدأ هذا البناء من رفض أنساق الواقع القائمة وتجاوزها إلى واقع أفضل تتحقق فيه سعادة الإنسان القصوى. ويقوم هذا البناء على نوع من الطوباوية تلوذ بحلم شيعى عن إمام يملأ الأرض عدلا بعد أن ملئت جوراً. لكن الفارابى - على أى حال - يبدأ من الواقع الذى يعيش فيه، ويعانى أزمة المفكر الذى يجد تناقضًا بين ما يؤمن به نظريًا عن الحق والخير والجمال وما هو واقع فى مجتمع منهار أو مدن باغية ظالمة، لا تحقق للإنسان إنسانيته، بل تفرض عليه حياة الضرورة أو حياة البهيمة. ويزيد من حدة هذه الأزمة وعى المفكر بأحلام الطوباويين عن العدالة، ابتداء من سقراط وانتهاء بأحلام الشيعة

عن الإمام المعصوم. الذى يخلص جماهير المسلمين من معاناة قاسية، كانت فورات القرامطة والخوارج والزنج تعبيراً عن الرغبة فى تجاوزها.

إذا كان المفكر مشاركًا لأهل المدن الظالمة ولمن شاكلهم، كانت حياته - فيما يقول الفارابى - أبعد ما تكون عن صفة الإنسانية. وإذا كان رافضًا للمشاركة فعليه أن يمر بالاختبار الصعب ويحترق بنار التضحية، فلا يبالى أن يموت أو يؤثر الموت على الحياة كما فعل سقراط «فإنه لما علم أنه لا يمكن أن يعيش فى المستقبل إلا على آراء كاذبة وسيرة قبيحة، آثر الموت على الحياة[٦]. على المفكر أن يختار : إما أن يشارك فى الظلم فتكون حياته «ليست هى حياة إنسان[٧]» وأما أن يزول عما عليه الظالمون وينفرد دونهم بنمط من الحياة هو لون من «تدبير المتوحد» يلتمس فيه الكمال. ولكن الإنسان - فى النهاية - لا يمكن أن يحيا وحيداً، ولن ينال الكمال الذى فطر عليه «إلا باجتماع جماعة كثيرة متعاونة، يقوم كل واحد لكل واحد ببعض ما يحتاج إليه فى قوامه[٨]». فضلا عن أن المفكر الذى يتجاوز بفكره واقعه لن يترك لشأنه، طالما اختار فكراً يتجاوز الواقع، إذ سوف يكون عيشه نكداً «وبعيداً عن أن يتم له ما يريد، لأنه ينبغى أن تعرض له إحدى حالين إما هلاك وإما حرمان الكمال[٩]».

ولقد اختار الفارابى. تخلى عن منصبه الرسمى - القضاء - فى بداية حياته، وآثر حياة المتوحد المتقشف الذى لا يتصل بأصحاب الجاه والسلطة، بل يعيش بعيداً عنهم، قانعًا بالكفاف[١٠]، متعزيًا بالرياض، فلا يرى - فيما يقول ابن خلكان بشئ من المبالغة - إلا عند مجتمع ماء أو مشتبك نهر، حالمًا - أثناء ذلك كله - بمدينة فاضلة تتحقق فيها للبشر على الأرض السعادة القصوى التى هى أكمل المقصودات الإنسانية. ولا ضير عليه لو كانت فلسفته عند البعض كثيرة الشكوك[١١]، فالمهم أن تصبح السعادة ممكنة على الأرض، وأن يتعاون الأفراد على نيلها، ويتجاوزوا إطارهم المحدود إلى إطار الأمة الفاضلة «التى تتعاون مدنها كلها على ما تنال به السعادة[١٢]». ويتجاوز الحلم إطار الأمة إلى إطار الإنسانية أو ما يسميه الفارابى

«المعمورة الفاضلة»، التى تتحقق عندما تتعاون الأمم فيما بينها على بلوغ السعادة. ولا ضير فى ذلك الحلم لو أصبح الكسالى فى الأمة أو المدينة البلغم الذى يشوش الجسد، أو يصبح المسرفون من الأغنياء بمنزلة الصفراء، بل يسلبهم الفارابى الحق فى الحياة الأخرى، فالنفوس الشريرة تنحل بعد الموت وتصير إلى عدم، ولا بقاء إلا للنفوس الكاملة التى تلوذ بفكر يؤمن بالعدالة الحقة(١٣).

مفتاح كل المعضلات - عند الفارابى - هو الفكر الذى يبشر بالحلم. إن الفكر هو الذى يحرك الإنسان الحق. والفكر السائد فى المدن الضالة والجاهلة - إن جاز أن يسمى فكراً - فكر لا يحقق السعادة. وتغيير ذلك الفكر مهمة الفيسوف الأولى، فبتعليم الحكمة تتغير الأفكار (ولقد علم الفارابى الحكمة طويلا فى بغداد قبل أن يضطر إلى مفارقتها إلى بلاط سيف الدولة). ويتدرج الأمر ببنى الإنسان إلى تبنى علم المدينة الفاضلة وتحويله إلى واقع.

لقد تحرك حلمه من البحث عن «العدل» شأنه فى ذلك شأن أفلاطون الأثير لديه. فانطلق مثله من تأمل العدل «كيف يكون، وكيف ينبغى أن يكون، وكيف ينبغى أن يستعمل؟ ». وطابق بين الصورة المثالية التى انتهى إليها وبين «العدل» المستعمل فى المدن الإسلامية، فى الثلث الأخير من القرن الثالث للهجرة حتى الثلث الأول من القرن الرابع، فانتهى - مثل أفلاطون - إلى أن ذلك العدل «جور تام وشرٌ فى النهاية، وأن هذه الشرور العظيمة التى هى فى نهاية العظم ليس لها فتور ولا زوال، مادامت المدن على تلك الحال التى كانت عليها، وأنه ينبغى أن تنشأ مدينة أخرى غير تلك المدن، ويوجد فيها وفى أمثالها العدل بالحقيقة، والخيرات التى هى بالحقيقة خيرات كلها، وتكون هذه المدينة مدينة لا يفوتها شئ مما ينال به أهلها السعادة إلا وجد فيها »(١٤). فى هذه المدينة، يتحقق الحلم السياسى للفارابى وتتحقق سعادة الإنسان. تلك المدينة يترأسها حاكم، يجمع صفات النبى والفيلسوف والإمام الشيعى المعصوم، يستمد المعرفة والحقائق المتعالية من الله بواسطة العقل الفعال، إما عن طريق القوة المتخيلة،

وإما عن طريق العقل المستفاد. وتتدرج من هذا الحكم الفاضل باقى أجزاء المدينة أو الأمة أو المعمورة فى تنازل هابط، العالم العلوى هو صورة له. فى العالم «الميتافيزيقى» تفيض كل «العقول المفارقة» من «واجب الوجود» أو «السبب الأول». وفى العالم «الفيزيقى» تتدرج كل المراتب والأجزاء - فى تنازل هابط - من الحاكم الأوحد. فإذا كان واجب الوجود السبب الأول لعالم العقول المفارقة، فإن الحاكم بمنزلة القلب الذى يتكون أولا ثم يكون هو السبب فى وجود سائر أعضاء البدن، فهو مصدر الحياة لباقى مراتب المدينة ومصدر العلم لعقولها المفكرة. وبذلك تكون نسبة السبب الأول إلى سائر الموجودات «كنسبة تلك المدينة الفاضلة إلى سائر أجزائها(١٥)»، أو يكون «مدبر تلك المدينة شبيهه السبب الأول الذى به وجود سائر الموجودات(١٦)». أى أن الترتيب الميتافيزيقى للعالم العلوى ليس إلا انعكاساً للترتيب السياسى فى المدينة الأرضية التى يحلم بها الفارابى.

وبغض النظر عن طوباوية هذا البناء، ومدى ما يترتب عليه من تقديس للحاكم المعصوم - ظل الله على الأرض - أو ما يلازمه من نظرية فى المعرفة والأخلاق ترد العلم والسلوك الإنسانيين إلى مصدر خارج عن العالم الذى يعيش فيه البشر - أقول بغض النظر عن ذلك كله، فنقطة البدء فى البناء الفلسفى عند الفارابى وعلته الأولى هى السياسة التى تنبثق عنها كل نظرياته الأخرى، فى النفس أو الأخلاق، وفى المعرفة والنبوة، وفى وحدة الفلسفة، بل ما أسماه طيب تيزينى بتجاوز الثنائية بين الله والعالم وتجاوز مصادرة الخلق من العدم(١٧). وتنبثق عن السياسة - أخيراً - مهمة الفن، بكل ما فيها من إيجاب أو سلب.

٣ - مهمة الفن :

تحقيق السعادة الإنسانية فى الأرض هو ما يحلم به الفارابى. إن السعادة أقصى ما يكمل به الإنسان. ولكن تلك السعادة لا يمكن أن تحصل إلا بعلم بعينه وسيرة بعينها أما العلم فيتحقق عن طريق الصناعة النظرية، وهى أرقى أقسام الفلسفة،

وأما السيرة فتتحقق عن طريق الصناعة العملية التى تتولى تقويم الأفعال وتوجيه الأنفس نحو السعادة. الفن - داخل هذا الإطار - مرتبط بتوجيه السلوك الإنسانى إلى السيرة الفاضلة التى تنال بها السعادة فى جانب من جوانبها. أى أن الفن ليس علمًا أو معرفة. الفيلسوف وحده هو الذى يقدم العلم والمعرفة، ويحتل - باعتباره المشرع - أسمى مرتبة فى المدينة الفاضلة. والمعرفة التى يقدمها الفيلسوف معرفة ناتجة عن القوة الناطقة بأقسامها التى تترأس قوى النفس، ومنها القوة المتخيلة التى يستمد منها الفنان أعماله الفنية. لكن الفنان يمكن أن يساعد الفيلسوف فى تشكيل السيرة الفاضلة للبشر، إذا تحرك داخل مجموعة من القيم يحددها له الفيلسوف، فيقدمها الفنان تقديمًا مؤثرًا، يساهم فى عملية التوجيه الأخلاقى. ولذلك لا يقدم الشاعر أو الخطيب - مثلا - أى شكل من أشكال المعرفة، وإنما يقدمان أسلوبًا مؤثرًا فى التعريف بالحقيقة التى لا دخل لهما بصنعها، لغير الفلاسفة أو لعامة الناس. من هذه الزاوية تتحدد للفن مهمته داخل المدينة الفاضلة التى يقيمها الفارابى، ويصبح لونًا من التربية الجمالية لأخلاق الفرد أو الأمة. ولن تتضاءل قيمته إلا بالقياس إلى الفلسفة، أما عدا ذلك فهو وسيلة راقية فى التوجيه «وتعليم جمهور الأمم والمدن[١٨]».

قد تكون هذه النظرية قريبة من أفلاطون، ولكنها ليست أفلاطونية تمامًا، ذلك لأن الفارابى لا يصل به الأمر إلى أن يقول : «إننا لا نستطيع أن نقبل فى دولتنا من الشعر إلا ذلك الذى يشيد بفضائل الآلهة والأخيار من الناس[١٩]»، أو لا يعترف فى الموسيقى إلا بالإيقاعات الملائمة لحياة الشجاعة وضبط النفس[٢٠]. الفارابى متميز فى نظرته إلى الجانب الأخلاقى من الفن عن أفلاطون، فهو يفهم هذا الجانب فهمًا أرحب من فهم سلفه اليونانى، أعنى فهمًا يمنحه مرونة لا نجدها عند الفيلسوف الفنان الذى طرد الفنانين من جمهوريته.

يميز الفارابى بين أنواع الفن أو أجناسه تبعًا لنوعية الاستجابة التى يحدثها فى المتلقى، ومدى ما يترتب على هذه الاستجابة من سلوك. فيلاحظ أن هذه الاستجابة

قد لا تتجاوز الشعور الممتع بالراحة واللذة، وقد تجاوز ذلك إلى التأثير فى سلوك المتلقى، فيصحبها انفعال يؤدى إلى النزوع الذى يؤدى، بدوره، إلى الفعل. أى أننا إزاء نوعين من الفن يتمايزان بتمايز الاستجابة التى يحدثها كل منهما. يطبق الفارابى هذه النظرة على فنون الموسيقى والرسم والنحت فيقول :

«والألحان بالجملة.. صنفان، على مثال ما عليه كثير من سائر المحسوسات الأخرى المركبة مثل المبصرات والتماثيل والتزاويق، فإن منها ما ألف ليلحق الحواس منه لذة فقط من غير أن يوقع فى النفس شيئًا آخر. ومنها ما ألف ليفيد النفس مع اللذة شيئًا آخر من تخيلات أو انفعالات ويكون بها محاكيًا أموراً أخرى. والصنف الأول هو قليل الغناء، والنافع منها هو الصنف الثانى(٢١)».

ويطبق الفارابى هذه النظرة - أيضًا - على الشعر، فتصبح الأقاويل الشعرية نوعين :

«منها ما يستعمل فى الأمور التى هى جد، ومنها ما شأنها أن تستعمل فى أصناف اللعب. وأمور الجد هى جميع الأشياء النافعة فى الوصول إلى أكمل المقصودات الإنسانية، وذلك هو السعادة القصوى(٢٢)».

ولكن الفارابى رغم تفضيله الفن الذى يصحب الاستجابة له نزوع سلوكى لا ينفى النوع الأول أو يحقر من شأنه. من الطبيعى أن يفضل العمل الفنى الموجه إلى السيرة الفاضلة، ويضعه فى مرتبة أسمى من العمل الذى لا يقدم إلا مجرد متعة حسية ليس وراءها غاية مباشرة. ولكن ذلك النوع الثانى له فائدته. إنه لون من الراحة أو الاسترخاء. يلجأ إليه الإنسان كلما شعر بالإجهاد أثناء سعيه وراء غايته الحقيقية فى الحياة. وبذلك يصبح هذا النوع من الفن ضروريًا، لأن الحياة لا يمكن أن تكون كلها جهداً شاقًا متواصلا(٢٣). لنقل إن هذا النوع من الفن ينتج لونًا من اللذة لا ترتبط بالوظائف الحيوية ارتباطًا مباشراً قد لا يهيئ لنا أية منفعة محددة، إلا أنه - فى النهاية - لون من اللعب يداعب ملكاتنا مداعبة هينة تريح توترنا العصبى،

فيحدث فينا لونًا من التطهير الساذج، يهيئ قوانا للنشاط الفاعل مرة أخرى. هكذا تتحدد للفن أهميته، ويتصل اتصالا غير مباشر بتحقيق السعادة، ويصبح له مدخل في الإنسانية.

«وإن أصناف اللعب إنما يقصد بها تكميل الراحة. والراحة إنما يقصد بها استرداد ما ينبعث به الإنسان نحو أفعال الجد، فحسب هذا القول فأصناف اللعب إنما يقصد بها أمور الجد، فليس يطلب إذن لذاته، وإنما يطلب لينال به بعض الأشياء التي توصل إلى السعادة القصوى، فبهذه الجهة يمكن أن نجعل لأصناف اللعب مدخلا في الإنسانية[٢٤]».

من هذه الزاوية تتحدد للفن وظيفتان عند الفارابي، أو مهمة ذات جانبين هما : الفائدة والإمتاع، وهي مهمة ثنائية تعمقت ضمائر الفلاسفة العرب من بعده. وبقدر ما كان هؤلاء الفلاسفة من أمثال ابن سينا وابن رشد وغيرهما متابعين للفارابي، في نظرته هذه، كانوا جميعًا - بما فيهم الفارابي - متأثرين بواقع الإبداع العربي، ابتداء من «الأرابيسك» والزخارف الخطية والوحدات المعمارية التي تنحصر متعتها في تجانس شكلي يقوم على تجريد خالص، وانتهاء بأكبر أقسام الشعر الذي ارتبط بالدعوة المباشرة لعقيدة أو مذهب أو حاكم، من شعراء الرسول حتى شعراء سيف الدولة الذين عاشرهم الفارابي في السنوات العشر الأخيرة من عمره. ولقد طبق ابن سينا نظرة الفارابي هذه على الإبداع الشعري فانتهت به إلى أن العرب «تقول الشعر لوجهين : أحدهما ليؤثر في النفس أمراً من الأمور تعد به نحو فعل أو انفعال، والثاني للعجب فقط، فكانت تشبه كل شئ لتعجب بحسن التشبيه[٢٥]». وما يقصده ابن سينا بقوله «للعجب فقط» لا يفترق كثيراً عما يقصده الفارابي بصنوف اللعب التي لا يعقبها أية منفعة أو فائدة محددة.

قد يكون الفارابي أرحب نظراً في تعامله مع جانب اللعب من الفن فيلمح في داخله جانب الفائدة المتضمن فيه، ولكن نظرته الثنائية تنتهي به إلى الفصل الواضح

بين الجانبين، ومن ثم يسمح بالفن - اللعب - الذى يولد المتعة فحسب، على شرط ألا يخدع الإنسان بالسعادة العارضة التى يمنحها له، فيشغل بها عن السعادة الحقيقية. حسب الإنسان أن يستمتع من ذلك الفن بالقدر الذى يرد له القوة على مواصلة العمل ومتابعة السعى. وليست هذه النظرة جديدة تمامًا فى التراث الفلسفى الإسلامى، فقد ألمح إليها أبو زكريا الرازى بقوله : «ينبغى أن يكون نيلنا وإصابتنا من اللهو والسرور واللذة لا أنها لها نفسها، بل لكى نتجدد ونقوى على العدو فى فكرنا وهما اللذين بهما نبلغ مطالبنا[٢٦]». ولكن الفارابى ينهى الفكرة التى ألمح إليها الرازى ويطورها فى إطار شامل، بجعل الفن الجاد أعلى مرتبة وأسمى قيمة، وبذلك تصبح الألحان الكاملة - فى الموسيقى - هى المرتبطة بتوجيه السلوك، فما دام الكثير من الأخلاق والأفعال تابعًا لانفعالات النفس «صارت الألحان الكاملة نافعة فى إفادة الهيئات والأخلاق، ونافعة فى أن تبعث السامعين على الأفعال المطلوبة منهم، وليس إنما هى نافعة فى هذه وحدها، ولكن فى البعثة على اقتفاء سائر الخيرات النفسانية مثل الحكمة والعلوم[٢٧]».

المشكلة - فيما يرى الفارابى - أن التوازن بين جانبى الإمتاع والفائدة يختل عندما يسيطر فكر مبتذل على المدن الظالمة أو الجاهلة، أو غيرهما من المدن التى لا تحقق السعادة لجميع أبنائها، فيشوه هذا الفكر مفهوم الفن، ويحصره فى مستويات دنيا من جانبه الإمتاعى فحسب. وهذا ما حدث للفنون فى عصره. لقد لاحظ أن معاصريه يقتصرون على جانب الإمتاع، ويشغلون به عن جانب الفائدة، حتى وصل الأمر إلى افتراض أغلبهم أن «الراحة» التى يقدمها جانب الإمتاع أو اللعب هى السعادة الحقة. وخطورة هذا الافتراض أنه يقود الجماهير إلى أن تنحو فى أعمالها كلها نحو هذا الجانب، فينصرف الناس عن الأمور التى تنال بها السعادة بالحقيقة، ويطلبون من الفن ما شأنه أن يستعمل فى اللعب فحسب، وبذلك يظن أهل الجد والفضلاء ممن يعرفون جانب الفائدة أن الفن هو هذا الذى يرونه سائداً فحسب، فينفرون من الفن فى مجمله ويحقرون من شأنه. بل تكاد كثير من الشرائع تأتى ناهية عنه[٢٨].

إزاء هذا الموقف تنتاب الفارابى حدة واضحة، فيذهب إلى أن أكثر أشعار العرب إنما هى فى النهم والكريه[٢٩]. أما الموسيقى الشائعة فهى متاع زائف للحواس. ويحاول الفارابى أن يكشف مضار الفنون الزائفة فى عصره. ويعانى فى ذلك معاناة لافتة. وهى معاناة تنتج عن إيمانه بضرورة توضيح مهمة الفن التى يؤمن بجدواها لأناس يجهلونها. وهى معاناة تثير التعاطف، لأنها احتاجت من الفارابى إلى أقاويل كثيرة «إذ كنا إنما نبين آراء واعتقادات غريبة عنهم». بل تصل به المعاناة إلى درجة القنوط أحياناً والتشكك فى جدوى ما يقول، لأن ما يقوله يناقض ما هو شائع، «فيصير قبول كثير من السامعين لما تبين لهم من ذلك قبولا أضعف أو شبيهًا بقبول ما ليس له غناء»[٣٠]. وعلى الرغم من هذه المعاناة لم يصل الأمر بالفارابى إلى التنكر للفن، أو حتى لجانب اللعب فيه، ويظل مقدراً للمهمة التى يقوم بها كلا الجانبين، فى توجيه السلوك الأخلاقى للفرد.

لا شك أن هذه النظرة - على الرغم مما يمكن أن نوجهه لها من نقد - تجعل كمال العمل الفنى مرتبطًا بكمال الحياة نفسها، كما تجعل القوانين التى يتحقق بها اكتمال العمل الفنى هى نفسها التى يتحقق بها اكتمال التجربة الإنسانية. وبالتالى فإن أى حكم على العمل الفنى لابد أن يكون مرتبطًا بالدرجة التى يغنى بها العمل النشاط الإنسانى. إن الفن نشاط إنسانى مرتبط بسعى البشر نحو السعادة. وطالما أن السعادة هى أجدى الخيرات المؤثرة وأعظمها وأكمل كل غاية يسعى إليها الإنسان فى الحياة[٣١]، فالفن أحد الأنشطة الإنسانية الراقية. لأن شرف الغاية يبسط ظله على كل وسيلة تؤدى إليه. بذلك تتحدد القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية للفن، بل تصبح أولاهما معياراً للأخرى وعلة لوجودها فى الوقت نفسه. إن الجميل خير بالضرورة، والأفعال الجميلة قرينة الفضائل، والأجمل هو الوجه الآخر للأنفع، طالما ارتبطا بالكيفية التى تحصل بها السعادة[٣٢].

ولكن إذا كان للفن دور تربوى، يوجد ما بين الجميل والنافع والخير، فيزودنا بنماذج من الفضائل التى ينبغى أن نحاكيها ونماذج من الرذائل التى ينبغى أن نتباعد

عنها - أقول إذا كان للفن ذلك الدور فمن المنطقى أن تشد نظرية الفن إلى إطار من القيم الخلقية موجود بالضرورة خارج الفن. هذا الإطار من القيم يصنعه الفيلسوف، وهو إطار مشدود - فى النهاية - إلى العقل الفعال الذى يستمد منه الحاكم - الملك النبى الفيلسوف - المعارف والعلوم والمثل العليا للسلوك.

والفارابى قادر - شأنه فى ذلك شأن أفلاطون - على أن يخبرنا ما هى معاييره الأخلاقية فى الفن، لأن هذه المعايير جزء من مخطط أخلاقى واضح الصياغة، سواء فى كتبه عن الأخلاق أو السياسات المدنية أو سبيل تحصيل السعادة. ولا شك أن هذا إنجاز متميز، إذ إن أية نظرية أخلاقية فى الفن تظل خاوية ما لم تستند إلى مخطط من القيم، بغض النظر عن قبولنا أو رفضنا لهذا المخطط. ومخطط الفارابى يردنا إلى البنية الاجتماعية لمدينته الفاضلة، ويشى بالفئة الاجتماعية التى ينطق باسمها داخل هذه المدينة، والتمايز الصارم بين المراتب التى تتكون منها، وانعكاس هذه المراتب على قوى النفس، حيث تصبح الفلسفة - والفلاسفة أعلى مرتبة - نتاج أسمى قوى النفس، ويصبح الفن نتاج القوة النفسية التى تتوسط ما بين عقل الفلاسفة وحواس العامة. وإذا كان أفلاطون بحث الفن على أنه جزء من تثقيف «الحراس» وإذا كنا نعرف من هم هؤلاء الحراس والفئة التى ينتمون إليها، فالفارابى يبحث الفن باعتباره طريقة لتثقيف العامة أو الجمهور. ونحن نعرف - على وجه التقريب - المرتبة التى يحتلها الفنان داخل المدينة الفاضلة. إنه لا ينحدر إلى مرتبة الخدم بالتأكيد ولكنه لا يرتفع إلى مرتبة الفلاسفة. يشتغل الفنان فيما يسميه الفارابى «الصنائع العامية». وهى خمس صنائع : صناعة الخطابة، وصناعة الشعر، والقوة على حفظ الأخبار والأشعار وروايتها، وصناعة علم اللسان، وصناعة الكتابة. والعاملون بهذه الصنائع - عند الفارابى - يعدون مع الجمهور أو العامة، إذ ليس فى صناعتهم شئ من الأمور النظرية، ولا من الصناعة التى هى رئيسة الصنائع على الإطلاق. وحتى لو سلم الفارابى بارتفاع الشعراء وأشباههم قليلا عن مستوى الجمهور، لأن أصحاب الصناعة العامية والمعتنين بها «يجعلون أنفسهم من الخواص[٣٣]»، إلا أنهم لن يصلوا إلى مرتبة أصحاب الصناعة

القياسية، أرباب النظر فى الأمور النظرية والفحص عنها وتصحيحها على الطرق الجدلية. لنقل مع أفلاطون - فى الصفحات الأخيرة من الجمهورية - أن بين الشعر والفلسفة معركة قديمة العهد، وما أكثر الشواهد على هذا العداء القديم، وإن المفكرين المدققين ذوى الأسمال البالية يثأرون لأنفسهم من الشعراء الذين سخروا من رؤوسهم العارفة بكل شئ. ولكن ما نجده عند الفارابى أمر يرتبط بطبيعة البنية الاجتماعية لمدينته، ويشى بالفئة التى ينطق باسمها.

إن الفضائل - عند الفارابى - لا تنال إلا عن طريق التعليم أو التأديب. بالتعليم يتم إيجاد الفضائل النظرية، وبالتأديب تتحقق الفضائل الخلقية والصناعات العملية. أما الفضائل النظرية فتعلم بالطرق الإقناعية أو بطريق التخييل. أما التأدب بالفضائل العلمية فيتم عن طريق الأقاويل الإقناعية أو الانفعالية أو الإكراه. وللفن دور فى تدعيم هذه الفضائل لأن الأقاويل الانفعالية والتخييل تدخل بنا فى إطار الشعر وغيره من أنواع الفن. ولكن الفن يدعم فقط. أما الفضائل نفسها فلا يمكن التوصل إليها إلا عن طريق المعلم، إذا كان المعلم إمامًا أو ملكًا للمدينة، أو من يختاره الإمام لهذه الغاية ممن يحفظ عنه العلم ويأخذ عنه، فالإمام «هو مؤدى الأمم ومعلمها كما أن رب المنزل هو مؤدب أهل المنزل(٣٤)». وإذا كان علم الإمام ببصيرة يقينية، فذلك لأنه ليس إمامًا بالإرادة بل بالطبيعة، وطبيعته المميزة له هى التى تمكنه من الاتصال المباشر بالعقل الفعال(٣٥). وبذلك يصبح الإمام مصدر القيم، بدعوى أنه ليس يبدعها على الحقيقة، بل يتلقاها عن العقل الفعال. فإذا وحدنا بين القيمة الأخلاقية والقيمة الجمالية، وربطنا كمال العمل الفنى بكمال التجربة الإنسانية، ارتد سلم القيم التى يقاس بها الفن إلى ميتافيزيقا متعالية، يلوذ بها أو يتعلل بها، الرئيس الأول أو الفيلسوف أو الملك أو واضع النواميس، وهى كلها مسميات متعددة لمسمى واحد هو الإمام(٣٦).

والنتيجة المنطقية التى تترتب على ذلك هى هبوط الفن من عليائه إلى أرض الدعوة، فيشد إلى عقيدة لا يساهم فى وضعها، بل يقبل ما يشرع له منها. وحسب

الفنان - فى هذا البناء الهرمى - أن يقنع بالسفح فيساهم فى تعليم العامة أو التأثير فى جمهور الأمم والمدن. ولا بأس - بعد ذلك - لو جعل الفارابى الشعر صناعة يقتدر بها الشاعر على «محاكاة» أو «تخييل» الأمور التى تبينت ببراهين يقينية «فالتخييل والمحاكاة بالمثالات هو ضرب من ضروب تعليم الجمهور والعامة لكثير من الأشياء النظرية الصعبة لتحصل فى نفوسهم رسومها بمثالاتها(٣٧)»، أو يفرق الفارابى بين التعليم العام والتعليم الخاص، فيجعل التعليم الخاص بالطرق البرهانية فقط، أما التعليم العام فبالطرق الجدلية أو الخطابية أو الشعرية «غير أن الخطبية والشعرية هما أحرى أن تستعملا فى تعليم الجمهور ما قد استقر الرأى فيه ويصح بالبرهان من الأشياء النظرية والعملية(٣٨)».

٤ - طبيعة الفن وأدائه :

إذا كان للفن نشاط إنسانى مرتبط بسعى البشر نحو السعادة فمن الطبيعى أن يكون موضوعه - عند الفارابى - هو الإنسان، من حيث هو كائن يطمح إلى تجاوز مستوى الضرورة. لكن الإنسان - بهذا المعنى - ليس كائنًا منعزلا عن غيره أو عن الطبيعة، بل هو كائن لا يمكن لحياته أن تقوم دون علاقات تربط بينه وبين الآخرين، وتربط بينه وبين الطبيعة على السواء. وطالما دخلنا فى إطار العلاقات فقد دخلنا فى إطار الانفعالات والمشاعر، لأنه بمجرد أن يكون الإنسان على علاقة بشئ ما فلابد أن يتولد فى داخله انفعال إزاء ذلك الشئ. إن المبدع يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها، ويعرض ذلك الموضوع عرضًا ذاتيًا مؤثراً، يشى باقتناعه بالمواقف أو الأفكار التى يريد أن ينقلها إلى الآخرين، فيقنعهم بها، أو يقودهم - دون أن يشعروا - إليها، وبالتالى فإن عملية تقديم «الموضوع» نفسها تعكس الجانب الذاتى من المبدع، أو تعكس عالمه الداخلى. هذا التجانس فى صدور الفن عن النفس أمر ينسجم مع مفهوم الفارابى عن وحدة القوة النفسية واتصال عناصرها على الرغم من ترتيبها الهرمى(٣٩). ولكن الأهم من ذلك أن هذا التجانس يؤدى إلى مفهوم رحب لعملية «المحاكاة» التى يقوم عليها الفن.

يتقبل الفارابى مقولة «الفن - محاكاة»، التى سادت عصور التفكير القديم والوسيط. ولكنه لا يرد الفن إلى محاكاة خارجية لموضوعات العالم المادى كما يبدو عند أفلاطون، بل يرده إلى محاكاة رحبة يمكن أن يتلاحم فى داخلها عالم النفس مع عالم الطبيعة، كما نجد عند أرسطو. لقد رد أرسطو الفن إلى «الفعل الإنسانى» على أساس أن محاكاته هى جوهر العملية الإبداعية، بأوجهها المتعددة. ولكن ذلك الفعل الإنسانى - عند أرسطو - ليس محض حركة مادية، بل هو أوسع من ذلك بكثير، إذ يندرج تحته - فيما يقول بوتشر - كل ما يعبر عن الحياة الذهنية، وكل ما يكشف عن الحالات العقلية أو النفسية(٤٠). ومفهوم الفارابى عن «المحاكاة» فى الفن مفهوم قريب من ذلك. إن موضوعات الفن - عنده - هى جميع الموجودات التى يمكن أن يقع بها علم إنسان. قد تتنوع هذه الموجودات تنوعًا لافتًا، فمنها ما هو ثابت، ومنها ما هو متغير، ومنها ما يفعله الإنسان من «أشياء إرادية» أو ما لا يفعله من «أشياء لا إرادية». إلا أن الفارابى يلمح الصلة بين الموجودات من ناحية، كما يلحظ التداخل بين الأشياء الإرادية واللاإرادية من ناحية أخرى. وهو - فى النهاية - يخص الفن بالأشياء الإرادية التى يوسع مدلولها فيبسطه على الأفعال المادية الظاهرة وعلى الحالات النفسية الباطنة. «والأشياء الإرادية والتى تعد معها، منها هيئات وأخلاق وعادات، ومنها أفعال وانفعالات، ومنها الهيئات النفسانية التى بها يكون التمييز، ومنها أحوال الأبدان، ومنها الأشياء الخارجة عن هذين، وبالجملة فإنها هى التى يقال إنها خيرات أو شرور فى الإنسان أو له، فمنها ما ينسب إلى النفس ومنها ما ينسب إلى البدن، ومنها ما هى خارجة عن هذين(٤١)». أى أن الفن باعتباره محاكاة لا يتناول - فحسب - مادة الطبيعة خارج الفنان، ولا أفعاله الظاهرة، وإنما يتناول - فضلا عن ذلك - عالمه الداخلى بكل ما يموج به من انفعالات ومشاعر، باختصار كل ما يدخل فى إطار الإدراك الإنسانى بالنسبة للفنان. ولهذا السبب كان الفن قادراً على إثارة المتلقى، لأنه يقدم له الجانب الذاتى الخاص بالموضوع المقدم، وما يتصل بهذا الجانب من انفعالات المبدع، ومن ثم يستطيع الفن أن يخاطب انفعالات المتلقى ويثيرها، إلى الدرجة التى

تدفع المتلقى إلى اتخاذ فعل يتعارض مع رؤيته فى كثير من الأحيان. وهذا واضح كل الوضوح فى الشعر، حيث تقوم أقاويله الانفعالية بإثارة انفعالات المتلقى إلى درجة تخدر قواه الواعية، فيستجيب المتلقى لما يدفعه إليه القول الشعرى، حتى لو تعارض ذلك مع عقله ورؤيته[٤٢].

بهذا الفهم لطبيعة المحاكاة وردها إلى الجانب الذاتى للمبدع. لن تصبح الموسيقى مجرد محاكاة حرفية لأصوات الطبيعة، بل تصبح تعبيراً يعكس الأحوال النفسية للموسيقار، وبالتالى تصبح تابعة لانفعالات النفس وللخيالات الواقعة فيها. ومهما تعددت أصناف الموسيقى أو أنواع الألحان - ولها عند الفارابى أكثر من تصنيف - فكلها مردود إلى النفس وما يعتورها. بل إن ما يعتور النفس من انفعال هو العلة الأولى للموسيقى، ذلك لأن «الإنسان إذا لحقه أسف أو رحمة أو غضب، أو غير ذلك من انفعالات، صوت أنحاء من الصويت مختلفة[٤٣]». وإذا كان الأمر كذلك فلا سبيل إلى تصنيف «الألحان الانفعالية» إلا برد فصول النغم فيها إلى أوصاف الانفعالات التى أنتجها، فيصبح اسم كل فصل من فصول النغم مأخوذاً من انفعاله، الأصلى، فيسمى النغم الذى يثير الحزن «محزنًا»، وما يكسب الأسف «أسفيًا»، وما يكسب الرحمة أو الخوف «رحميًا» أو «مخوفًا». وقس على ذلك بقية الأنغام، ما ظل الانفعال هو العلة التى توجدها. تلك نظرة تقرب الفارابى من أرسطو الذى يقدر الأساس الأخلاقى للموسيقى وصلتها بأحوال النفس، مما مكنه من توضيح التشابه الوثيق بين الحركات الخارجية لأصوات الإيقاع والحركات الداخلية للنفس، بحيث تصبح كل نغمة من الإيقاع تعبيراً عن انفعال داخلى متميز، إلى الدرجة التى تجعل الموسيقى تعكس أحوال «الشخصية» وتؤثر فيها فى الوقت نفسه[٤٤]. ولعل هذا الفهم لأرسطو هو ما دفع الفارابى إلى القول بأن «أمثال هذه الأصوات والنغم إذا استعملت ربما حصل عنها انفعال ما أو ازدياده، وربما زاد الانفعال أو انتقص[٤٥]».

وما يقال عن الموسيقى يقال عن الشعر لأن العلاقة بينهما وثيقة. فكلاهما يرجع إلى أصل واحد، ويتحول فى التحليل الصوتى الأخير إلى تعاقب حركة وسكون.

صحيح أن الفارابى يقول إن «الأشياء الإرادية» هى أخص الموضوعات بالأقاويل الشعرية، ولكن لنتذكر أن الأشياء الإرادية منها ما ينسب إلى النفس، ومنها ما ينسب إلى البدن، ومنها ما هو خارج عنهما، أى أن المبدأ العام يظل دائمًا لا يهتز فى التطبيق على أجناس الفن أو أنواعه.

ولكن إذا كان موضوع المحاكاة هو كل ما يدخل فى المجال الإدراكى للفنان، فما الأساس الذى يميز الموسيقى عن الشعر؟ أو يميزهما معًا عن الرسم؟ وبعبارة أخرى ما أنواع المحاكاة وعلى أى أساس تتميز؟ لقد ميز أرسطو بين أنواع المحاكاة تبعًا لاختلاف الأداة، والموضوع، والطريقة أوالأسلوب الذى تتم به المحاكاة. أما الفارابى فإنه - على الأقل فيما يمكن استنتاجه من كتاباته الموجودة - يركز كل التركيز على الأداة، كأن الأداة وحدها هى الأساس الأول للتمييز بين أنواع الفن. ومما يجعل هذا الاستنتاج مغريًا بالقبول أن موضوع المحاكاة يرتد إلى جذر واحد هو الأفعال الإرادية. ومن ثم فالموضوع بذاته لا يصلح أن يكون أساسًا للتمييز بين أنواع الفن. أما كيفية المحاكاة أو أسلوبها فنتيجة تترتب على تمايز الأداة واختلافها من نوع إلى آخر. وإذن فلا يبقى أساسًا للتمايز إلا الأداة. ولذلك نجد الفارابى عندما يوازن بين الشعر والرسم ينتهى إلى حصر التمايز بينهما فى الأداة. فأداة الشعر هى الكلمات، وأداة الرسم هى الأصباغ أو الألوان، ويجمعهما - بعد ذلك - فعل واحد هو «التشبيه» وغرض واحد هو «إيقاع المحاكيات فى أوهام الناس وحواسهم(٤٦)».

عندما تختلف أنواع الفن فى الأداة وتتفق فى طبيعة الفعل والغرض، فلابد أن تتوافر لهذه الأنواع مجموعة من الخصائص المشتركة، تتجلى عندما ننظر إلى أداة الفن من حيث الكيفية التى تتشكل بها فى ذاتها، والكيفية التى تؤثر بها فى المتلقى. إن الألوان فى الرسم والأنغام فى الموسيقى والكلمات فى الشعر تتفق فى فعل واحد هو «المحاكاة» أو «التشبيه». والمحاكاة هى طريقة خاصة فى تقديم الموضوع، فهى إيهام بالشبيه لا بالنقيض. قد يقدم الموضوع تقديمًا مباشرًا كما فى حالة الرسم، أو تقديمًا

غير مباشر كما فى حالة الشعر. لنقل إن الشعر مؤلف من كلمات تنتظم فيما بينها انتظامًا مخصوصًا تبعًا لتعاقب الحركة والسكون، مما يصنع للشعر إيقاعه. عندئذ يتشابه الشعر مع الموسيقى وتصبح الألحان بمنزلة القصيدة والشعر. القصيدة مؤلفة من حروف هى أصوات تتضام فتكون الأسباب والأوتاد. والأوتاد والأسباب تتضام فتكون أجزاء المصاريع، ومن ثم أجزاء البيت وأجزاء القصيدة. وكذلك الألحان فإنها تتآلف من أصوات تتناغم تبعًا لما فيها من حدة وثقل، فتتشكل بدورها الأسباب الأول والثوانى، مكونة أجزاء اللحن. والعامل المشترك فى الحالتين هو الزمن، أو النقطة المنتظمة ذات فواصل أو وقفات. أى أن «نسبة وزن القول إلى الحروف كنسبة الإيقاع المفصل فى النغم، فإن الإيقاع المفصل هو نقلة منتظمة على النغم ذات فواصل، وأن الشعر نقلة منتظمة على الحروف ذات فواصل[٤٧]».

ولكن الشعر - وإن تشابه مع الموسيقى فى عنصر الزمن - يتشابه مع الرسم فى عنصر الإيحاء بالمكان. الشعر ليس تعاقبًا منتظمًا فى الزمن بين الحركة والسكون فحسب، إنه يتكون من كلمات، والكلمات لها دلالات، أى أنها تشير إلى مدركات مرتبطة بباقى الحواس. أى أن الشعر لا يثير إحساسات سمعية فحسب، بل يثير إحساسات أخرى، طالما كانت كلماته لها صلة بكل مدركات الحس، وعندئذ يتشابه الشعر مع الرسم. إن الشاعر كالرسام ينقل العالم فى أشكال فنية، فكلاهما يحاكى الأشياء الإرادية. وتعتمد طريقة كل منهما فى محاكاة الأشياء الإرادية أو الأفعال الإنسانية، على مادة ذات صلة بإحساسات كليهما. وهى - بالتالى - تثير إحساسات المتلقى. ومن هنا فإن الشاعر والرسام، عندما يقومان بفعل المحاكاة، يجسمان الأشياء والأفكار والمشاعر فى أشكال محسوسة، يمكن رؤيتها : إما عن طريق العين الباصرة - كما فى حالة الرسام - وعين العقل أو المخيلة كما فى حالة الشاعر.

معنى ذلك أن الأداة الشعر تصله بنوعين من الفن، هما الموسيقى والرسم، وتمكنه من استغلال عنصر الزمن فى الموسيقى وعنصر المكان فى الرسم. بعنصر الزمن يخاطب

الشعر إحساساتنا السمعية. وبعنصر المكان يخاطب إحساساتنا البصرية. زد على ذلك ما يمكن أن تتيحه العلاقات بين الكلمات من إثارة باقى الإحساسات.

هذا التمايز فى الأداة للشاعر يتيح للشاعر حرية أكبر فى فعل المحاكاة. الرسام - مثلا - ملتزم بقواعد المنظور الثابت وبالنقل المباشر - وليس الحرفى - له. أما الشاعر فإنه يحاكى الموضوع بأكثر من طريقة. قد يحاكى الشاعر «الموضوع» محاكاة مباشرة، فتصور كلمات القصيدة موضوعها فى ذاته، أو يحاكى الشاعر موضوعه محاكاة غير مباشرة فيصفه من خلال شئ آخر «فيكون القول المحاكى ضربين : ضرب يخيل الشئ نفسه، وضرب يخيل وجود الشئ فى شئ آخر[٤٨]». المحاكاة المباشرة تضعنا فى حضرة الموضوع نفسه كما تفعل المرآة وتشف عنه كما تشف الآنية البللورية عما تحويه. والمحاكاة غير المباشرة تجعلنا نتعرف الموضوع من خلال غيره. أى أنها لا تعرضه فى عزلة واكتفاء ذاتيين، وإنما تعرضه بواسطة سلسلة من الإشارات إلى موضوع آخر متميز عن ذلك الموضوع، ولكنه يمكن أن يرتبط به بنحو من الأنحاء. وبهذه الطريقة تفرض المحاكاة المباشرة الموضوع على المتلقى بطريقة لا مفر فيها من الانتباه واليقظة.

يمثل الفارابى للفرق بين النوعين من المحاكاة فى الشعر بتصوير شخص من الأشخاص وليكن زيداً، فإذا صنعنا تمثالا يحاكى زيداً كانت المحاكاة مباشرة. أما إذا عملنا مرآة نرى فيها ذلك التمثال، كانت صورة زيد فى المرآة من قبيل المحاكاة غير المباشرة. وهذا بعينه يلحق الأقاويل المحاكية، فإنها ربما ألفت عن أشياء تحاكى الأمر نفسه، وربما ألفت عما تحاكى الأشياء، فتبعد فى المحاكاة عن الأمر برتب كثيرة[٤٩]». وبديهى أن ذلك التباعد فى المحاكاة لا يتم فى الشعر إلا عن طريق ما يسميه الفارابى تارة «التشبيه»[٥٠] وهو مصطلح أرحب بكثير من الدلالة البلاغية التقليدية - أو ما يسميه تارة أخرى «التغييرات المركبة[٥١]»، حيث لا تدل الكلمة الشعرية على موضوعها مباشرة وإنما تستبدله بغيره، أو تقدمه من خلال الإشارة إلى غيره. مما يجعل لغة الشعر لغة مجازية بالضرورة، فتتميز بذلك عن لغة الفلسفة، التى لا يستعمل

منها لفظ فى شئ إلا على المعنى الذى لأجله وضع أولا. أما الشعر فمن الواضح أنه لا يلتزم بما تلتزم به الفلسفة، بل على العكس نجد الشاعر لا يستخدم الكلمات استخداماً حرفياً، إنما يتجاوز فى الاستخدام لأنه - فيما يرى الفارابى - يحتاج إلى إظهار القوة الكاملة على استعمال الألفاظ، فيبين عن الشئ بغير لفظه الخاص به، ويبين قدرته على أخذ اتصالات المعانى بعضها ببعض، فتصبح لغته لغة مجازية، تتوسل بالاستعارة «لأن فيها تخييلا، وهو شعرى[٥٢]». وعن طريق الاستعارة تتحقق المحاكاة غير المباشرة فى الشعر، إذ إنها ترينا الموضوع من خلال غيره، وتدل عليه بلفظ غيره. ولا يكتفى الشعراء بذلك بل إنهم يعمدون إلى الأشياء التى لم تكن لها تسمية من قبل فيركبون لها أسماء، وينظرون إلى ما كان النطق به عسيراً فيسهلونه «وإلى ما كان بشع المسموع فيجعلونه لذيذ المسموع. وينظرون إلى أصناف التركيبات الممكنة فى ألفاظهم والترتيبات فيها، ويتأملون أيها أكمل دلالة على تركيب المعانى فى النفس وترتيبها، فيتحرون لتلك وينبهون عليها، ويتركون الباقية فلا يستعملونها إلا عند ضرورة تدعو إلى ذلك[٥٣]». المهم أن تعدد صور المحاكاة فى الشعر يقود إلى درس خصب للأداة، يكشف عن الإمكانيات الثرية للغة فى يدى الشاعر، وكيف تطوع للتعبير عن زوايا متعددة للمحاكاة. وذلك ما فهمه عن الفارابى ناقدان من أهم نقاد التراث العربى، وطبقاه تطبيقاً بالغ الأصالة على الشعر، أعنى بهما قدامة بن جعفر فى حديثه عن «الإرداف» وحازم القرطاجنى فى حديثه عن «المحاكاة التشبيهية» وخصائصها المجازية[٥٤].

ولكن هذه «المحاكاة غير المباشرة» تدخلنا فى معضلة أفلاطونية تتصل بفكرة المثل، ومن ثم بالجانب المعرفى من الفن. المحاكاة غير المباشرة - عند الفارابى - تتباعد فى أبسط أشكالها عن الحقيقة برتبتين، وفى أعقد حالاتها تتباعد برتب كثيرة، وبذلك يشبه الشاعر الغنائى - من حيث الظاهر - الشاعر التراجيدى الذى يحتل - مع باقى المحاكين - المرتبة الثالثة بالنسبة إلى الطبيعة الحقة للأشياء عند أفلاطون[٥٥].

لكن هذه القضية لا تأخذ شكل المعضلة عند الفارابى، لأنه لم ينظر إلى الفن من الزاوية نفسها التى ينظر منها أفلاطون، وإن اتفق معه فى المنحى الأخلاقى. الفرض السائد فى فلسفة أفلاطون هو أن المعرفة الإنسانية تترتب تبعًا لإسهامها فى سعادة الإنسان الأخلاقية والسياسية. ويترتب على هذا الفرض أن الشعر غير عملى، أو على الأقل لا يتصل اتصالا واضحًا بالحقيقة، ومن ثم لن يعدو أن يكون شيئًا تافهًا يجلب الضرر والأذى. أما العلم - الذى تمثل الفلسفة الرياضية أرقى أشكاله - فهو عظيم القيمة، لأنه متصل اتصالاً مباشراً بالحقيقة. ولذلك تتبدى نغمة بارزة - هى صدى للفلسفة الفيثاغورية - فى كتابات أفلاطون، مثل «طيماوس» و«المأدبة»، تفترض أن الخير الأسمى هو إدراك الحقيقة المطلقة التى تتجلى أكمل ما تكون فى تناغم الأعداد، مما يشحن نظرية المعرفة عند أفلاطون لصالح العلم، بحيث يبدو الله نفسه فى صورة المهندس، ويبدو الفنان فى صورة الساذج أو المشوه لعمل الخالق(٥٦).

قد يوافق الفارابى أفلاطون على ترتيب فروع المعرفة تبعًا لإسهامها فى سعادة الإنسان الأخلاقية أو السياسية، ولكنه لا يبنى على ذلك الترتيب النتائج نفسها. صحيح أنه يتقبل فكرة أفلاطون التى ترى أن الشعر لا يعطى معرفة، وأن التأدب بالوصايا الموجودة فيه ليس كافيًا بذاته لأنه يصير الإنسان ذا سيرة إنسانية كاملة(٥٧) ولكنه لا يرتب على ذلك استبعاد الشعر عن مدينته على أساس معرفى. إنه يستبقيه لأثره الأخلاقى. ومن ثم فلا قيمة لتباعد الشاعر عن الحقيقة برتبتين أو رتب كثيرة ما دام هذا التباعد يؤدى بالشاعر إلى النجاح فى تحقيق مهمته، لأن المحاكاة غير المباشرة - فى النهاية - تفرض الموضوع على انتباه المتلقى بطريقة لا تتحقق فى المحاكاة المباشرة بل كلما ازدادت المحاكاة تباعداً عن الموضوع الأصلى ازدادت نجاحًا، ما ظل التناسب قائمًا بين الموضوع الأصلى وصوره الفرعية التى يتبدى فيها، أو يقترن بها، أو يشارك إليه من خلالها. ومن الوجهة الفنية الخالصة يمكن أن نقول إن المحاكاة المباشرة تبطئ إيقاع التقائنا بالموضوع المحاكى. وتحافظ على دوام اتصالنا به، عندما تنحرف إلى موضوعات فرعية، نتأمل علاقاتها بالموضوع الأصلى، تأملا يطيل وقفتنا

إزاء ذلك الموضوع فنستوعبه استيعابًا كاملا، ونستجيب لما يهدف إليه الشاعر استجابة أكبر. وبذلك تصبح المحاكاة غير المباشرة أقدر على تأدية مهمة الفن، فإن «كثيراً من الناس يجعلون محاكاة الشئ بالأمر الأبعد أتم وأفضل من محاكاته بالأمر الأقرب، ويجعلون الصانع للأقاويل التى بهذه الحال أحق بالمحاكاة، وأدخل فى الصناعة وأجرى على مذهبها(٥٨)».

٥ - المحاكاة والتخيل :

يزداد الأمر وضوحًا - فى المحاكاة غير المباشرة - لو نظرنا إلى فعل المحاكاة ذاته باعتباره عملية تخيل، تتم فى إطار القوة المتخيلة للفنان، وهى القوة التى أشرنا - أكثر من مرة - إلى أنها تتوسط ما بين الحس والعقل فى الفكر القديم والوسيط. وإذا كانت القوة التى يستمد منها الفيلسوف أفكاره هى «العقل المستفاد»، أرقى مراتب العقل الإنسانى، فإن القوة التى يستمد منها الفنان إبداعه هى القوة المتخيلة التى تتوسط قوى النفس فتأخذ معطياتها من الحس وتعيد صياغتها فى ضوء قواعد العقل. هكذا تتحدد للمحاكاة فى الفن خاصيتها النوعية، فتصبح فعلا تخيليًا، لأن «القوة المتخيلة» هى القوة النفسية الوحيدة التى لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسة التى يستمد منها الفنان موضوعاته. هذه القوة تحفظ رسوم الأشياء الموجودة فى العالم الخارجى، ولكنها لا تكتفى بذلك الحفظ بل تعيد تركيب معطيات العالم، خالقة منها معطيات جديدة هى العمل الفنى. أى أن هذه القوة - فيما يرى الفارابى - «مع حفظها رسوم المحسوسات وتركيب بعضها إلى بعض لها فعل ثالث وهو المحاكاة فإنها خاصة من بين سائر قوى النفس لها قدرة على محاكاة الأشياء المحسوسات التى تبقى محفوظة فيها(٥٩)». عمل المتخيلة على هذا النحو عمل ابتكارى، بمعنى أنها لا تقوم باستعادة صور المحسوسات فحسب وإنما تقوم بالتأليف بينها، وتعيد تشكيلها فى تركيبات مختلفة، «يتفق فى بعضها أن تكون موافقة لما حس، وفى بعضها أن تكون مخالفة للمحسوس(٦٠)». وإذا كان عمل المتخيلة ابتكاريًا على هذا النحو، وإذا كانت

المتخيلة هى القوة النفسية الفاعلة فى عملية المحاكاة، فليس ثمة ضرورة لأن تتطابق المحاكاة مع الموضوع الذى تحاكيه، بل يمكن أن تتباعد عن ذلك الموضوع بدرجتين أو درجات كثيرة.

ربط المحاكاة بعمل المتخيلة على هذا النحو إنجاز أصيل للفارابى يميزه عن سابقيه من فلاسفة الفن. نحن نعرف على وجه التأكيد أن أرسطو لم يتعامل مع قوة التخيل بوصفها طاقة خلاقة تمزج الشعور بالفكر والمعقول بالمحسوس، وتخلق من هذا المزج عالمًا جديدا متميزاً. ولذلك لم يحاول أرسطو أن يقدم - فى كتابه عن الشعر - نظرية سيكولوچية فى الإبداع تفسر تجاوز المحاكاة لموضوعها الأصلى، إما تحسينًا كما فى التراجيديا، أو تقبيحًا كما فى الكوميديا، وظلت فكرته عن «الممكن» و«المحتمل بالضرورة» مثيرة لتخمينات شتى لا تتجاوز إطار الاجتهادات الظنية. أما الفارابى فقد اهتم بالجانب الابتكارى للقوة المتخيلة وأكده، بل جعل من هذه القوة الأساس الذى يفسر ظاهرة النبوة. فهذه القوة إذا صادفت نفسًا شفافة لا تعوقها علل الحس أو رغبات الجسد، ارتقت وتباعدت عن الحس، واتصلت بالملكوت الأعلى وكان لها نبوة بالأشياء الإلهية(٦١).

هذا التكييف للقوة المتخيلة يفجر قضايا كثيرة ويفسح آفاقًا رحيبة لفهم الجوانب الابتكارية للمحاكاة. وقد كان لهذا الإنجاز الفارابى أثره البالغ فى تعديل مسار النظرية النقدية فى التراث العربى. وهذا ما لا يعنينا الآن، فقد ناقشناه فى موضع آخر. المهم أن نلاحظ أن القوة المتخيلة تفسر «ظاهرة النبوة» وتفسر «ظاهرة الفن» فى الوقت نفسه، فهى العلة التى تؤدى إلى كلتا الظاهرتين، فهل يعنى ذلك التسليم ببعض ما ذهب إليه أفلاطون وأقرته الأفلاطونية المحدثة من نسبة الشعراء الحذاق فى صنعة الشعر - مثلا - «إلى أنهم موسوسون ومجانين بأشياء روحانية»(٦٢)، فيصبح الشاعر والنبى فى مرتبة واحدة لا يتمايز أحدهما على الآخر؟ هذا ما لا يقوله الفارابى، ولا نجد حديثًا مباشراً له فيه، وما أظنه يمكن أن يقوله.

كل ما يمكن أن نخرج به من ربط عناصر نظرية الفارابى فى الفن ببنائه الفلسفى العام، أن مخيلة المحاكى أو الفنان مشدودة إلى الأرض ومتصلة بتعليم العامة، فى ضوء قواعد تشرع لها من أعلى، أما مخيلة النبى فمشدودة إلى واجب الوجود تتلقى وحيه وإلهامه عن طريق العقل الفعال. باختصار مخيلة النبى مرتبطة بعالم الروح أما مخيلة الفنان فمتصلة بعالم الجسد. ومن هنا يأتى الخطر، فإذا لم يراقب عقل الفنان أفعال القوة المتخيلة مراقبة صارمة انحرفت هذه القوة، وانزلقت إلى مرتبة النزوات الدنيا، وتباعدت عن سبيل السعادة القصوى، ولعل ذلك هو السبب الذى جعل الفارابى يوصى الشعراء بتعلم البرهان والجدل من صناعة المنطق، لأنهما يقومان العقل ويسددان عمل المتخيلة، مما يفضى به إلى تفضيل الشاعر الذى يراجع فنه ويتوسل بالقياس على ضبطه على الشاعر الذى يترك نفسه على سجيتها، ويسميه الشاعر المسلجس نسبة إلى «سولوجسموس»، وهى كلمة يونانية بمعنى «القياس». ولعل ذلك - أخيراً - هو ما جعله يربط الأغراض الشعرية بخصائص فطرية فى الشاعر. كأن هناك من فطر على الخير فهو يجيد المدح، ومن فطر على الشر فيجيد الهجاء(٦٣). وهذه فكرة أرسطية الجذور، لأن أرسطو يرد الشعر - فى حديثه عن نشأته - إلى الطباع : فذوو النفوس الفاضلة حاكوا أفعال الفضلاء، وذوو النفوس الخسيسة حاكوا أفعال الأخساء(٦٤). وبغض النظر عن الجذر الأرسطى لهذه الفكرة فهى تتفق مع المنحى الأخلاقى العام لتفكير الفارابى، وهو منحى كان يوجه تمثله لأفكار السابقين عليه من الفلاسفة، ويجذبه جذبًا إلى الأفلاطونية المحدثة التى طوعها لتحقيق غاياته المستقلة(٦٥).

إن ربط المحاكاة بالتخيل، أو النظر إلى طبيعة المحاكاة من خلال ابتكارية التخيل، كان له - رغم ذلك - آثاره الإيجابية على فهم الفارابى لكل نوع من أنواع الفن على حدة، وعلى فهم نظرية الفن بوجه عام. حسبنا أن نشير فى مجال الشعر إلى فصل الفارابى بين الشعر والنظم على أساس التخيل، بحيث أصبح الشعر بناء تخيليًا، يستهدف إثارة المخيلة لدى المتلقى إثارة خاصة، تؤثر فى قوته النزوعية إلى

الدرجة التى تقود إلى فعل أو انفعال[٦٦]، كما يتحدد دور الوزن كعنصر مكمل لعملية التخييل، ويتم التمييز بين «القول الشعرى» الذى يعتمد على تخيلية المحاكاة فحسب بغض النظر عن الوزن وبين الشعر ذاته عندما يكتمل له - إلى جانب ذلك - الوزن[٦٧]. كما يلمح الفارابى الدور الذى يقوم به الوزن والإيقاع فى تدعيم النشاط التخيلى للمتلقى أثناء استجابته للقصيدة[٦٨]. وإذا تجاوزنا الشعر بوصفه أحد أنواع الفن أو أجناسه إلى الفن فى ذاته، انتهينا إلى الخروج ببعض النتائج الأساسية التى تترتب على الطبيعة التخيلية للمحاكاة.

أهم هذه النتائج أن الفنان - أيًا كان - لا يحاكى موضوعه محاكاة حرفية، وإنما يشكله تشكيلا ابتكاريًا يتناسب والغاية التى يحاكى من أجلها الموضوع. وإذن فلا يمكن أن تقاس قيمة العمل الفنى بمدى مطابقته لموضوعه الأصلى. فنحن لا نرى الموضوع فى ذاته، أو نحاكيه كما هو، وإنما نراه من منظور أخلاقى، وفى ضوء غاية سلوكية تؤثر على عمل المتخيلة، وتوجه الكيفية التى تعيد بها تشكيل الموضوع. ومن ثم ينبغى أن تقاس قيمة العمل الفنى بمدى توافق فعل المحاكاة والغاية النهائية له، وارتباط هذه الغاية بالإسهام فى تكوين السيرة الفاضلة، أو سبيل تحصيل السعادة فى سلوك الفرد داخل الجماعة.

وكما يؤكد الجانب التخيلى من المحاكاة ابتكارية الفن يؤكد - بالمثل - محتواه الحسى، فيميزه بذلك عن الفلسفة أو العلم. إن مدركات الحس هى المادة الخام التى يشكل منها الفنان تجاريبه، فإن عمله تعبير بلغة حسية - مسموعة أو منظورة أو ملموسة - عن معنى أخلاقى. لكن هذا المحتوى الحسى لا يعنى - بالضرورة - الحسية الفجة المصاحبة للغرائز، كما لا يعنى نسخ المدركات. إنه يشير فحسب إلى طبيعة المادة التى تمارس فيها المتخيلة عملها، ومن ثم فهو محتوى حسى قائم على نوع من التجريد يتجاوز الواقعية الحرفية للمدركات أو الكثافة المادية للمحسوسات. وكل فن - فى النهاية - قائم على درجة من التجريد لا تتعارض مع طبيعة محتواه

الحسي، ولكن التجريد الذى يقوم عليه العمل الفنى ليس تجريداً خالصًا، كالذى نراه فى «الأقاويل العلمية». التجريد فى الفن نابع من طبيعته التخيلية. فالقوة المتخيلة لا تتعامل مع مدركات الحس إلا بعد أن تجردها من المادة، وبهذا التجريد تستطيع أن تتجاوز حرفية المعطيات الخارجية. ولكنها - مع ذلك - لا تجد مدركات الحس من لواحق المادة تمامًا. ولذلك يظل النتاج الإبداعى للتخيل مرتبطاً ارتباطاً غير مباشر بأصل مادته المحسوسة فلا يفقد صفة الحسية. ومهما تباعدت المحاكاة عن الواقع وابتكرت أشكالا لا وجود لها فى عالم الحس، فإنها لا يمكن أن تبتكر شيئًا لم يؤد إليه الحس بنحو من الأنحاء، فكل ما تصل إليه المحاكاة لا يمكن صياغته، أو تشكيله، أو التعبير عنه، إلا من خلال جزئيات وعناصر أدركها الحس من قبل. ولذلك كان الفنان يعرف الجمهور بما لا يعرف من خلال المعروف من مدركات الحس. فهو - فى النهاية - سيوقع المحاكاة فى أوهام الناس وحواسهم» بل إن الأنبياء ومن على شاكلتهم مضطرون إلى التعبير عن المطلقات والأفكار المتسامية من خلال «المحاكيات» المحسوسة التى تقربها من الأفهام وتيسر إدراكها للعامة. وعلى ذلك تصبح الطبيعة الحسية للفن محكومة - فى النهاية - بالمهمة الأساسية له.

وإذا نظرنا إلى الطبيعة الحسية للفن، من حيث قدرة المحسوسات على تقريب المجرد وتبسيط الحقائق للعامة أو جمهور الناس ثم نظرنا إليها من خلال المرتبة المتوسطة التى تحتلها المتخيلة بين قوى النفس، رجعنا مرة أخرى إلى الرتبة التى يقبع فيها الفن داخل البناء الفلسفى الشامل للفارابى، وإلى مكانة الفنان بين العوام والفلاسفة الحكام. وهى مرتبة نرفضها - الآن - بالتأكيد ولكن رفضنا لها لا يمنعنا من تقدير محتواها المتقدم فى عصر الفارابى، ولا يمنعنا من تقدير الدور العظيم الذى قام به المعلم الثانى، من حيث هو أول فيلسوف عربى حاول أن يصوغ نظرية فى الفن. صحيح أنه استمد بعض عناصر نظريته من التراث السابق عليه. ولكنه يتجاوز ذلك التراث السابق بوعيه المتميز بعصره الذى عاش فى غمرة اضطراباته وعانى مظالمه.

ولقد مكنه هذا الوعى كما أهلته تلك المعاناة لأن يفتح آفاقًا جديدة، عدلت من نظرية المحاكاة السابقة عليه. وأكسبتها أبعاداً أكثر ثراء وغنى مما كانت عليه، وبذلك ترك الفارابى بصماته واضحة على مجرى التراث النقدى عند العرب، وأثر فيه تأثيراً لم ندرك أبعاده إلى الآن، لأننا مازلنا نقسم التراث تقسيمات زائفة، ولا نحاول أن نعيد النظر فيه بالعمق الكافى الذى يكشف العلاقات الخفية بين كل جوانبه وإنجازاته.

الهوامش

(١) جمهورية أفلاطون، ترجمة فؤاد زكريا ٦٨.

(٢) التهانوى : كشاف اصطلاحات الفنون، بيروت ٦٦/ ٨٣٥ والجرجانى التعريفات، الحلبى ١١٨/٢٨.

(٣) يوسف كرم وآخرون : المعجم الفلسفى، اقاهرة ٦٦/ ١٧٥-١٧٦ وجميل صليبا : المعجم الفلسفى، بيروت ٧٣ : ٢/ ٤٧٧.

(٤) M. Bundy, The Theory of Imagination in Classical and Mediaeval Thought, Univ. of Illinois, 1927, p. 8.

(٥) الفارابى: احصاء العلوم، القاهرة ٤٩/ ٥٢، ٧٣ والموسيقى الكبير: دار الكتاب العربى/ ١٨٨.

(٦) الفارابى : فلسفة أفلاطون، تحقيق روزنتال وفالزر/ ١٩.

(٧) نفس المصدر/ ١٩.

(٨) المدينة الفاضلة، ط. صبيح/٧١.

(١٠) قارن بشرح رسالة زينون الكبير، حيدر اباد ١٣٤٩/٩، وما ينبغى أن يقدم، القاهرة ١٩١٠/ ١٥.

(١١) ابن طفيل، رسالة حى بن يقظان. دار المعارف ٥٩/ ٦٢.

(١٢) المدينة الفاضلة/ ٧٢.

(١٣) السياسات المدنية، حيدر اباد ١٣٤٦/ ٥٣، وقارن بعيون المسائل «القاهرة ١٩١٠/ ١٨».

(١٤) فلسفة أفلاطون/ ٢٠.

(١٥ المدينة الفاضلة/٧٥.

(١٦) السياسات المدنية/٥٤.

(١٧) طيب تيزينى، مشروع رؤية جديدة، دمشق ٧١/ ٢٨٣ وما بعدها.

(١٨) كتاب تحصيل السعادة، حيدر اباد ٣٤٥/ ٣٨.

(١٩). جمهورية أفلطون/٣٧٧

(٢٠) نفس المصدر/ ٩٣، ٩٤.

(٢١) الموسيقى الكبير/ ١١٧٩-١١٨٠.

(٢٢) نفس المصدر/ ١١٨٤-١١٨٥.

(٢٣) كتاب التنبيه على سبيل السعادة، حيدر اباد ١٣٤٦/٢٢.

(٢٤) الموسيقى الكبير/ ١١٨٤-١١٨٥.

(٢٥) ابن سينا : فن الشعر، القاهرة ٥٣/ ١٧٠.

(٢٦) أبو زكريا الرازى : رسائل فلسفية، القاهرة ٣٩/ ٦٢.

(٢٧) الموسيقى الكبير/١١٨١.

(٢٨) نفس المصدر / ١١٨٦-١١٨٧.

(٢٩) ابن رشد : تلخيص كتاب أرسطو طاليس فى الشعر، القاهرة ٥٣/ ٢٠٥.

(٣٠) الموسيقى الكبير / ١١٨٧.

(٣١) كتاب التنبيه على سبيل السعادة/١.

(٣٢) نفس المصدر/ ٢٠، ٢١ وقارن بالسياسات المدنية/ ٤٣.

(٣٣) كتاب الحروف، بيروت/ ٦٩/١٤٩.

(٣٤) تحصيل السعادة/ ٣١.

(٣٥) نفس المصدر/ ٢٩.

(٣٦) نفس المصدر/ ٤٣-٤٤. وقارن بالسياسات المدنية/ ٤٩.

(٣٧) فلسفة أرسطو طاليس، بيروت ٦١/ ٨٥.

(٣٨) كتاب الحروف/ ١٥٢.

(٣٩) جميل صليبا : تاريخ الفلسفة العربية، بيروت ٧٣/ ١٥٨.

(٤٠) Butcher, Aristotle's Theory of Poetry and Fine Arts; Dover Publictions, New York, p. 123.

(٤١) الموسيقى الكبير /١١٨٣.

(٤٢) إحصاء العلوم/ ٦٧-٦٩.

(٤٣) الموسيقى الكبير/ ٧٣.

(٤٤) Butcher, Op. Cit., p. 129-132.

(٤٥) الموسيقى الكبير : الصفحة السابقة.

(٤٦) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء، القاهرة ٥٣/١٥٧-١٥٨.

(٤٧) الموسيقى الكبير/ ١٠٨٦ وقارن بصفحة/ ٨٥-٨٦.

(٤٨) جوامع الشعر، القاهرة ٧١/١٧٤.

(٤٩) نفس المرجع/ ١٧٥.

(٥٠) رسالة فى قوانين صناعة الشعراء/ ١٥٨.

(٥١) ابن رشد : تلخيص الخطابة، القاهرة ٦٧/٥٣٤، ٥٣٥.

(٥٢) كتاب الحروف/ ٢٢٥.

(٥٣) نفس المصدر/ ١٤٣-١٤٤.

(٥٤) نقد الشعر، ليدن ٥٦/٨١-٩٠. ومنهاج البلغاء، تونس ٦٦/٩٤-٩٥، ٩٨، ١١، ١٢٦، ١٢٩.

(٥٥) جمهورية أفلاطون/ ٣٦٤.

(٥٦) Max. Baym, Science and Poetry P. E. P. Princeton, P. 744

(٥٧) فلسفة أفلاطون/ ٧.

(٥٨) جوامع الشعر/ ١٧٥ وقارن بمنهاج البلغاء/ ١٢٩.

(٥٩) المدينة الفاضلة/ ٦٣.

(٦٠) نفس المصدر/ ٤٦.

(٦١) نفس المصدر/ ٦٩.

(٦٢) فلسفة أفلاطون/ ١٤-١٥، وقارن بمحاورة أيون : ترجمة سهير القلماوى ومحمد صقر خفاجة/٢٨.

(٦٤) Butcher, Op. Cit., p. 17

(٦٥) Richard Walizer, Greek into Arabic, Univ of South Carolina Press, 1970, p. 236-252.

(٦٦) إحصاء العلوم/ ٦٧-٦٩

(٦٧) جوامع الشعر/ ١٧٢

(٦٨) الموسيقى الكبير/ ٧٣ ٨٥-٨٦. ٨٤ ١ ٨٦ ١ وقارن بجوامع الشعر ١٧٢.


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الخيال المتعقل

دراسة فى نقد الإحياء

هناك ظاهرة لافتة يلحظها كل من يتأمل تعريفات الشعر عند الإحيائيين وهى أنهم يلحون إلحاحًا واضحًا فى تعريفهم الشعر على كلمة الخيال ومشتقاتها، كأنهم بذلك يحاولون أن ينفوا انحصار الخاصية النوعية للشعر فى تعريفه العروضى الذى لا يبقى فيه من الشعر سوى كلمات موزونة مقفاة. لقد ميزوا بين الشعر والنظم، فقصروا الثانى على الكلام الموزون المقفى، وتجاوزوا بالشعر منطقة انتظام القافية والوزن إلى منطقة أخرى سواها، هى منطقة الخيال التى تمثل الخاصية النوعية للشعر[1]. ومن هنا كان الشعر، عند البارودى (١٨٩٣-١٩٠٤)، «لمعة خيالية يتألق وميضها فى سماوة الفكر، فتنبعث أشعتها إلى صحيفة القلب فيفيض بلألائها نوراً يتصل خيطه بأسلة اللسان[2]».

ورغم اللغة المجازية التى ينطوى عليها تعريف البارودى إلا أن نقطة البدء فى التعريف، عنده، هى تلك اللمعة الخيالية التى تحرك العمليةكلها، فتنطلق من الفكر إلى القلب، أو تضم الإثنين معًا، على نحو يجعل من الشعر «خيال النفس وصورة الطبع[3]»، فيما يقول أحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥). وقريب من ذلك ما يحدثنا به أحمد شوقى (١٨٦٨-١٩٣٢)، فى الطبعة الأولى من ديوانه، عن الشاعر الذى يقلب إحدى عينيه فى الذر ويجيل الأخرى فى الذرا، حيث «ينفسح له مجال التخيل.. ويستفيد.. علمًا لا تحويه الكتب[4]». وذلك قول لا يبعدنا كثيراً عن حافظ إبراهيم

* نشر هذا البحث فى أغسطس ١٩٨٠

(١٨٧١-١٩٣٢) الذى يرى فى الشعر «مسرح الخيال.. ووعاء الحقيقة[٥]». وكلاهما عنصران مترابطان ترابط انفساح مجال التخيل وتقلب العينين فى الطبيعة. ومن هنا كان حافظ يصف شوقى بأنه «واسع الخيال[٦]» كما أنه يصف الرافعى (١٨٨٠-١٩٣٧) بأنه «راقى الخيال[٧]». وكلا الوصفين يرتبط بالحقيقة والطبيعة ارتباطه فى حديث خليل مطران (١٨٧٢-١٩٤٩) الذى وصف طريقته فى الشعر بأنها طريقة المستقبل، لأنها تصوغ «شعر الحياة والحقيقة والخيال جميعًا[٨]». وإذا كان شوقى وحافظ يقرنان الخيال الشعرى بالحقيقة والطبيعة فإن البارودى، قبلهما، قرن الخيال الشعرى بالفكر والقلب، وكلها أوصاف متجاوبة تقربنا من عالم الشاعر الإحيائى من ناحية، وتنفذ بنا إلى لب نظرية الخيال من ناحية أخرى.

إن الشعر خيال، أو لنقل مع الرافعى، «إن الخيال روح الشعر[٩]» فذلك قول يجعل الخيال الشعرى مرتبطًا - فى جانب منه - بمعطى خارجى، هو الحقيقة، ومرتبطًا - فى جانبه الآخر - بعملية داخلية تتصل بالفكر والنفس معًا. ونقطة الوصل بين هذين الجانبين هى انعكاس عالم الحس على المخيلة التى تعيد تأليف المعطى الخارجى، فى عملية داخلية يتوازن فيها القلب مع الفكر، أو الانفعال مع العقل. ولذلك كان مصطفى صادق الرافعى يشبه الشعر بالحلم، لأنه انعكاس داخلى لمعطيات خارجية، ولكن الشعر كالحلم الهادئ قد يشكل جديداً، لكنه الجديد الذى يصاغ من معطيات سبق إدراكها من ناحية، ولا يمثل انحرافًا عن الحقيقة من ناحية أخرى. إنه حلم متعقل، تنعكس فيه الحقائق المعقولة فى الداخل على الخيال، فيصوغها معطيات من الحس، كما لو كانت معانى النفس تنطبع فى الخيال انطباع الصورة فى مرآة. ومحصلة ذلك أن الشعر مرتبط بما تشعر به النفس «فهو من خواطر القلب، إذا أفاض عليه الحس من نوره انعكس على الخيال فانطبعت فيه معانى الأشياء كما تنطبع الصور فى المرآة وهو، من بعد، كالحلم يخلق فى المخيلة، مما يصل إلى الأعين ويتأدى إلى الآذان، ما لا يكون قد وصل ولا تأدى»[١٠].

وجلى أن الشعر يشبه الحلم من حيث أنه تأليف متميز لمعطيات. والتأليف، فى جانب منه، أشبه بعملية كيميائية، تتجاوب فيها العناصر لتصنع ما هو جديد. وقد وصف شكيب أرسلان (١٨٦٩-١٨٩٧) الشعر بأنه كيمياء الكلام، حيث يركب الشاعر من أجزائه ما يريد «ليبرم الصورة التى يرسمها الخيال[١١]». ولكن الصورة التى يبرمها الخيال شعور لا يخالف العقل ولا يجافى الفكر. إنه نقيض «الخيالات الباطلة»، فيما يقول الزهاوى (١٨٦٣-١٩٣٦) وقرين الخيالات التى تجعل الشعر «منطبقًا على الواقع[١٢]».

أيمكن أن نقول، والأمر كذلك، إن الشعر صياغة خيالية لمعطيات واقعية؟ إن الأمر ممكن من وجهة النظر الإحيائية بشرط أن نفهم الصياغة الخيالية باعتبارها صياغة تتحرك منطلقة من الفكر أساسًا، وباعتبارها صياغة لا تخضع لأهواء الانفعال الفردى، وباعتبارها - أخيراً - إضافة لا تغير من الحقيقة، أو تعارضها، بل تتجاور معها فى قران شعورى، يصبح الشعر فيه من قبيل «شعور النفس بالحقيقة إلى جانب الخيال[١٣]».

إن خير الشعر فيما يقال، هو «ما سبق دبيبه فى النفس دبيب الغناء ثم سبح بها فى عالم الخيال[١٤]». وذلك قول، مهما تحفظنا إزاءه، وسنعود إلى ذلك فيما بعد، يؤكد قيمة الخيال فى الشعر، ويميزه عن النظم، فلا يجعل من الشعر كلامًا موزونًا مقفى فحسب، بل يجعله صياغة خيالية ترتبط بما يحدث فى نفس المتلقى من تأثير. ولكن هذا القول فى الوقت نفسه، لا ينفى الوزن والقافية، بل يربط بينهما، من زاوية التأثير، فى علاقة تجاور مع عناصر أخرى، بحيث يجتمع فى الشعر جمال النظم والجرس مع اختيار الأسلوب، مع المعانى المبتكرة، مع «الخيال وحسن تصويره» فيما يقول على الجارم[١٥] (١٨٨١-١٩٤٩).

وليس هذا الفهم للخاصية النوعية للشعر، باعتبارها صياغة خيالية، أمراً مقصوراً على الشعراء. إنه فهم عام يضم متذوقى الشعر من مفكرى الإحياء ونقاده

على السواء. من اللافت للانتباه أن فيلسوف الإحياء ومفكره الأول، جمال الدين الأفغانى (١٨٣٩-١٨٩٧) ينطلق من هذا الفهم، فيقول إن الشاعر كالشاعرة، يبرعان فى الشعر «إذا كان فى فطرتهما حسن التصور وسعة الخيال مع صفاء فى السليقة»، وإلا فهما مجرد وزان ووزانة لا يحسنان سوى النظم فى أوزان الخليل التى يعرفانها تعليمًا واكتسابًا[١٦]. وما يقوله الأفغانى، المفكر، لا يفترق كثيراً عما يقوله ناقد متخصص، مثل قسطاكى الحمصى، (١٨٥٨-١٩٤١) من«أن جمال التخييل أعظم أركان الشعر[١٧]». والصلة بين الناقد المتخصص والمفكر المتفلسف هى صلة الفهم المشترك الذى ينطلق من الخيال ليحدد الخاصية النوعية للشعر.

ولذلك نجد ناقداً آخر، هو جبر ضومط (١٨٥٩-١٩٣٠) يقرن وجود الشعر بوجود «قوة التخيل وجودة الفهم[١٨]». كما نجد أديبًا ناثراً كالمنفلوطى (١٨٧٦-١٩٢٤) يرى فى الشعر عالمًا «من عوالم الخيال[١٩]». ويرى فى الشاعر إنسانًا «كبير النفس.. كثير الأشغال العقلية والخيالات الذهنية[٢٠]».

صحيح أن المرصفى (١٨١٥-١٨٩٠) لم ينص، فى (الوسيلة الأدبية)، على الخيال فى تعريف الشعر ولكنه، وهذا هو المهم، رفض جميع التعريفات العروضية وآثر عليها تعريف ابن خلدون، وهو تعريف يحدد الصفة النوعية للشعر، فى أنه «الكلام البليغ المبنى على الاستعارة والأوصاف[٢١]». والإشارة إلى الاستعارة، فى هذا التعريف، إشارة إلى المجاز عمومًا. وهى إشارة تقربنا من الخيال الشعرى أكثر مما تبعدنا عنه، لأن المجاز يعنى تحولا فى الدلالة، والتقاء بين عناصر لا تلتقى حرفيًا فى العالم الخارجى، فيصبح المجاز، والأمر كذلك، مظهراً لغويًا من مظاهر الخيال.

ولذلك عرف إبراهيم اليازجى (١٨٤٧-١٩٠٦) الشعر بأنه «الكلام الذى يقصد به ما وراء اللفظ من مناغاة النفس ومناجاة الوجدان» فتورى فيه المقاصد تحت الصور الخيالية وتبرز المعانى تحت ثوب المجاز أو الكناية ونحوهما[٢٢]. وعلى هذا الأساس نفسه يناقش محمد الخضر حسين (١٨٧٥-١٩٥٨) التعريف العروضى للشعر،

فيقول : «ذهب بعضهم فى حد الشعر إلى أنه كلام موزون مقفى، وهذا مثل من يشرح لك الإنسان بأنه حيوان بادى البشرة منتصف القامة، فكل منهما قصر تعريفه على ما يدرك بالحاسة الظاهرة، ولم يتجاوزه إلى المعنى الذى تتقوم به الحقيقة ويكون مبدأ لكمالها، وهو التخييل فى الشعر والنطق فى الإنسان، فالروح التى يُعد بها الكلام المنظوم فى قبيل الشعر إنما هى التشابيه والاستعارات والأمثال وغيرها من التصرفات التى يدخل لها الشاعر من باب التخييل(٢٣)».

إن الإلحاح على اقتران الشعر بالمجاز عمومًا، كخاصية نوعية، أمر يردنا إلى طبيعة الشعر التى تشبه الكيمياء عند شكيب أرسلان، على أساس أنها طبيعة تأليفية تجمع بين أشياء غير مؤتلفة فى عالم الوقائع المتناثرة. ومن هنا ينظر ناقد، مثل قسطاكى الحمصى، إلى الخيال الشعرى باعتباره عملاً تأليفيًا، يصبح معه الشاعر مبتكراً يبتكر «من التخيلات التى تولدها فى خاطره المرئيات وغيرها من سائر المحسوسات». وكما يؤكد الحمصى فاعلية المخيلة عند الشاعر يؤكد فاعليتها عند القارئ، ذلك لأن الشاعر يقدم ما تبتكره مخيلته هو إلى مخيلة المتلقى، فيحدث فيها تأثيراً. إن «ما يصوره الشاعر ينقله الصوت الذى يدوى فى شعره إلى مخيلة السامع فيثيرها(٢٤)». ولذلك فهو يؤكد فاعلية الخيال فى الشعر على مستويين، أولهما مستوى الإدراك عند الشاعر، وثانيهما مستوى التلقى عند القارئ. ومادام الخيال هو علة التأليف عند الشاعر وعلة التأثير عند المتلقى يصبح الشعر أقوالاً خاصة تؤدى المعانى «بتخييلات تؤثر فى النفس تأثيرات مختلفة من ترغيب وترهيب، وإيقاد غضب، وإيقاظ من غفلة، وإثارة شجاعة، إلى غير ذلك من الانفعالات(٢٥)».

- ٢ -

والحديث عن التخييلات التى تؤثر فى النفس تأثيرات مختلفة، تتجلى فى انفعالات مقترنة بأفعال، حديث يكشف عن أصول تراثية ترتد إلى نظرية الخيال عند

فلاسفة التراث ونقاده على السواء. وليس من الضرورى أن نعرض، هنا، عناصر النظرية التراثية تفصيلا، فقد فعلنا ذلك فى مواضع أخرى(*). حسبنا أن نتوقف عند العناصر التى تمثلها الإحيائيون والتى أعادوا، على أساسها، فتح باب الاجتهاد فى النظرية كلها.

إن نظرية الخيال، فى مستواها الأدبى، على نحو ما نجدها فى التراث النقدى، وعلى نحو ما تمثلها الإحيائيون، هى صياغة تفسر ماهية الشعر ووظيفته، معتمدة على أساسين متداخلين : أولهما معرفى وثانيهما أخلاقى. أما الأساس الأول فيردنا إلى نظرية فى المعرفة، تفصل فصلا حاداً بين الذات والموضوع، بحيث ينظر إلى الموضوع باعتباره معطى جاهزاً، أوجدته قوة مستقلة عن الذات. إن الذات، فى هذه النظرية، مجرد مستقبل لما يحدث فى الخارج. قد يكون فى إدراكها للموضوع كشف عنه، أو توضيح لوجوده المستقل أو تعبير عن انطباع يخلفه فيها، لكن الذات، فى النهاية، لا تخلق الموضوع ولا تعدل منه فى لحظة إدراكها له. إنها تتلقاه فحسب، وتعمل على هدى من هذا التلقى الذى يتم بعملية مزدوجة، يواجه فيها العقلى الحسى ويعلو عليه، بحيث يصبح إدراك العالم منطويًا على ثنائية تصل ما بين مستويات متراتبة (هيراركية)، أدناها مستوى الحس وكل ما اتصل به، وأرقاها مستوى العقل وكل ما اتصل به. وبين هذين المستويين، تقع مجموعة من (القوى الباطنة) تتوسط ما بين الحس والعقل، فتأخذ ما ينطبع فى الأول، فتجرده وتؤلفه، لتطرحه على الثانى الذى يكون، مما يختار ويجرد، كليات أو مفاهيم أو مقولات، هى خلاصة إدراك لعالم جاهز ثابت، الوسيط الأساسى لمعرفته هو العقل، أعظم ما خلقه الله فى الإنسان(*).

(*) راجع، مثلا، الفصل الأول من كتاب الصورة الفنية لكاتب البحث.

(*) يقول رفاعة الطهطاوى : «العقل قوة روحانية بها إدراك حقيقة الأشياء وقياس بعضها ببعض بما فيها من الجامع، والحكم عليها بما يقتضى، فالعقل فى الإنسان هو الجزء الناطق المتفكر، وهو عبارة عن قوة روحانية نورانية تدرك ما له وجود في خارج العيان أو الأذهان على حقيقته.. فالعقل هو الوسيلة الوحيدة فى التصور والتصديق وتمييز الحقائق على وجه دقيق عميق». (المرشد الأمين، الأعمال الكاملة ٢/٤١٨).

وما يعنينا، هنا، هو «قوة المخيلة» التى تتوسط «القوى الباطنة» فتتوسط ما بين الحس والعقل. إن هذه القوة تستحضر، فى جانب من عملها، الصور المنطبعة فى الحس المشترك والمختزنة فى «الخيال(*)» وتؤلف، فى جانب عملها الآخر، من الصور المنطبعة والمختزنة صوراً جديدة مبتدعة، ومعنى هذا أن المخيلة يمكن أن تكون استحضارية، كما يمكن أن تكون ابتكارية لكنها، فى كلتا الحالتين، تعتمد على الذاكرة. فى الحالة الأولى تستحضر المخيلة التجربة وتستعيدها معتمدة كل الاعتماد على الذاكرة، بحيث يكاد ينمحى الفرق بينهما، فيصبح عالم المخيلة عالمًا مرآويًا، هو بمثابة انعكاس، فى الذاكرة، لعالم من التجارب والأحداث الفعلية. أما فى الحالة الثانية فتبتكر المخيلة بناء جديداً مغايراً، من معطيات سبق للحس إدراكها، فتعتمد على الذاكرة، لكنها لا تتوقف عند حرفية المعطيات، وإنما تعيد تأليفها، مؤلفة بذلك عالمًا مبتكراً، هو تشكيل غير حرفى لعناصر موجودة بالفعل. وما دامت المخيلة، سواء كانت ابتكارية أو استحضارية، تعتمد على الذاكرة فإنها تعتمد بالضرورة على مدركات الحس، وبالتالى فإنها لا تستطيع أن تستحضر إلا ما سبق إدراكه، كما أنها لا تستطيع أن تبتكر إلا من معطيات سبق إدراكها. إنها «قوة تصوغ الصور من عناصر كانت النفس قد تلقتها عن طريق الحس أو الوجدان، وليس فى إمكانها أن تبدع شيئًا من عناصر لم يتقدم للتخيل معرفتها[٢٦]».

وإذا نظر الناقد الإحيائى، فى ضوء هذا الفهم إلى المخيلة، انتهى إلى أن الشعر من نتاج مخيلة الشاعر. إن مخيلة الشاعر، فى جانب منها، تستحضر صور الطبيعة

(*) يقول لويس شيخو، نقلاً عن حاجى خليفة : «الخيال فى اللغة بمعنى الشخص. وعند الحكماء يطلق على إحدى الحواس الباطنة، وهو قوة تحفظ الصور المرتسمة فى الحس المشترك إذا غابت تلك الصور عن الحواس الباطنة.. واستدلوا على وجود الخيال بأنا إذا شاهدنا صورة، ثم ذهلنا عنها زمانًا، ثم نشاهدها مرة أخرى نحكم عليها بأنها هى التى شاهدناها من قبل، فلو لم تكن تلك الصورة محفوظة فينا زمان الذهول لامتنع الحكم بأنها هى التى شاهدنا قبل ذلك». (علم الأدب ملحق ١/١٥).

أو التجارب الغائبة عن الإدراك المباشر، وتمثلها عن طريق كلمات، تعكس التجارب كما تعكس المرآة المعطيات الماثلة إزاءها.

ولقد قال أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧)، نقلا عمن يسميهم بعض المحققين، إن التخيل قوة حاصلة فى كل ذى إحساس أو إدراك يستحضر بها الأشياء المحسوسة، «وهى متوقفة على قوة الذاكرة.. ولهذا كان اليونانيون الأقدمون يسمون القوة الشعرية بنت الذاكرة، فمن كان أكثر ذاكرة للأشياء كان أكثر تخيلا لها[٢٧]». ولكن مخيلة الشاعر، فى جانبها الآخر، تتجاوز الاستحضار والاسترجاع، عندما تؤلف بين المعطيات، كما يحدث فى الحلم أو الكيمياء، على نحو قد لا يوجد حرفيًا فى الواقع، وإن كان لا يخرج عنه. ولقد قال محمد الخضر حسين إن مخيلة الشاعر تستخلص من صور الذاكرة «ما يلائم الغرض وتطرح مازاد على ذلك، فتفصل الخاطرات عن أمنتها، أو ما يتصل بها، مما لا يتعلق به القصد من التخييل، ثم تتصرف فى تلك العناصر بمثل التكبير أو التصغير، وتأليف بعضها إلى بعض حتى تظهر فى شكل جديد[٢٨]».

هذا الشكل الجديد الذى أنتجته مخيلة الشاعر، فيما يقول محمد الخضر حسين، يظل منطويًا على صفتين متعارضتين من حيث الظاهر. إنه نتاج يقوم على التجريد، لأن المخيلة تفصل الخاطرات عن أزمنتها وتتصرف فيها، كما أنه نتاج يقوم على الحسية، لأن الخاطرات تظل قرينة مدركات للحس، لا تفقد صفتها الحسية رغم ما يمر بها من تجريد. إن نتاج المخيلة، من هذا المنظور، كالمخيلة نفسها، فاعلية تتوسط ما بين لحس والعقل، فتتوسط ما بين طرفى النفس المتباعدين. وفى هذا التوسط تكمن قوة المخيلة وضعفها كما يكمن خيرها وشرها. ويعنى ذلك أن توسط المخيلة ما بين طرفى النفس المتباعدين يجعل فاعليتها معتمدة، دومًا، على هذا الوضع، ومتأثرة به سلبًا أو إيجابًا.

قد تستطيع المخيلة أن تقدم للعقل مادة تساعد فى عمليات التفكير والفهم، أو تفيده فى تكوين التصورات والأفكار الكلية المجردة ولكنها، بذاتها، لا يمكن أن تتجاوز مرتبة الحسى والجزئى. ومن هنا تظل المخيلة فى مرتبة أدنى من مرتبة العقل، باعتباره الوسيلة المثلى للمعرفة اليقينية. ويزيد من هوان المخيلة، بالقياس إلى العقل، اعتمادها الشديد على ما تدركه الحواس، مما يجعلها عرضة للخطأ. وإذا أضفنا إلى هذا أن فاعليتها مرتبطة بالحواس، والحواس مرتبطة بالانفعالات والغرائز، أدركنا مدى ما يمكن أن تصل إليه لو تركت وشأنها. إن الانفعالات والغرائز تشدها إلى مهاوى الحس وتقودها إليه، والعكس صحيح، فتتأثر حركة التخيل، وتشتغل بإرضاء نزعات دونية، فتصور للإنسان كل ما تتشوق إليه نفسه الأمارة بالسوء. وقد قيل :

«وشأن الخيال الذى لا يعمل تحت سلطان العقل أن يصور المعانى فى غير انتظام، ويمليها على اللسان كما صورها، فإذا هى أقوال تلبس صاحبها المهانة، أو تضعه موضع من يسخر به أو يثير عليه غضباً[٢٩]».

أما إذا تباعدت المخيلة عن الحس، وجذبها العقل إلى جنانه الآمنة، فإنها تستحضر فى أمانة، وتبتكر فى تعقل، فتنشغل بذلك فى تكوين صورة جديدة، نتعرف فيها ما لم نكن نعرف، فنتصل، تحت رعاية العقل، بعالم منظم ثابت، نحن، فى النهاية، بعض نظامه الفريد وصنعته البديعة. وبذلك وحده، تغدو المخيلة ذات أثر مهم فى التربية الأخلاقية للأمم، وبخاصة النشء :

«فإنك إذا لقنت الناشئ الأخلاق الحميدة والأعمال الصالحة وذكرت له ما يترتب عليها من خير وسعادة، وجدته لا يذكر تلك الأخلاق والأعمال إلا وقد حضر فى ذهنه ما يقع عقبها من الخير والسعادة، فينهض لها بقوة، وهذا شأنه حين تذكر له السيرة القبيحة، وتبين له ما يتصل بها من عواقب تعود عليه بالضرر والتهلكة، فإنه لا يخطر بباله شئ من الخلق الرذيل أو العمل القبيح إلا وقد حضر فى ذهنه ما يعقبه من ضرر، فيدعوه ذلك إلى الكف عنه[٣٠]».

إن الوضع المتوسط للمخيلة، إذن يهتز بين نقيضين معرفيين هما العقل والحس، كما يتذبذب بين نقيضين أخلاقيين، هما فضائل العقل ورذائل الجسد أو غرائزه. ومن هنا يظل كل نتاج لمخيلة الشاعر أشبه بوتر مشدود بين نقيضين يتجاذبانه، بل تصبح فاعلية المخيلة الشعرية قرينة ازدواجية حادة يشبه فيها الشاعر الشيطان الغاوى مرة، والملاك المنقذ مرة أخرى، ولا يعدو المتلقى، والأمر كذلك، أن يكون إنسانًا ينخدع بالغواية فى مرة،ويستجيب للهداية فى أخرى. ولقد قال الرصافى إن غاية الشعر قد تكون خيراً وقد تكون شراً، فالأمر موكول إلى توجه المخيلة صوب أحد النقيضين. ولو تأملنا، معه، غاية الشعر، من منظور هذا الوضع المتوتر للمخيلة، قلنا إن غاية الشعر هى حمل النفوس على الانفعال «قبضا أو بسطًا لغرض ما» قد يكون صالحًا وقد يكون طالحًا. وليس فى ذلك غرابة لأن غاية الأدب، عنده، هى «تسخير الأسماع واختلاب القلوب وإثارة العواطف وتهييج النفوس بالبيان المؤثر فيها قبضًا أو بسطًا، أو حزنًا أو سروراً، أو تلذذاً أو تألمًا، سواء كان ذلك لغرض صالح أو غير صالح، ولمقصد شريف أو غير شريف[٣١]».

لنقل، الآن، إن «القوى الباطنة» التى تبرز بينها المخيلة، قوى إدراكية، يمكن أن تؤثر فى السلوك الإنسانى. إنها إدراك موجه، إذا شئنا الدقة، لأن كل إدراك يصحبه نزوع إلى فعل أو انفعال. لذا يقول رفاعة الطهطاوى :

«بالإدراك والفهم يصلح الإنسان الأشياء ويشكلها على الوجه المطلوب، وعن الإدراك يتولد الرضى والغضب، واللذة والألم، والفرح والترح، والصفا والكدر، فهذه الصفات من صفات الروح البشرية بواسطة الإدراكات العقلية[٣٢]».

وإذا كانت أفعال الإنسان، فيما يقول فلاسفة الإسلام، تتبع تخيلاته أكثر مما تتبع علمه أو ظنه، فإن المخيلة هى القوة الفاعلة فى الجوانب الذاتية للإنسان، بحيث إذا استثير التخيل انفعلت (القوة النزوعية) وتحركت فى الاتجاه الذى تفرضه حركة التخيل، فيؤثر ناتج التخيل فى النزوع سلبًا أو إيجابًا، ولذلك قال جمال الدين الأفغانى،

وقد تأثر بالفلسفة تأثراً لا ينكر «إن لك خيال أثراً فى الإرادة تتبعه حركة فى البدن على حسبه[٣٣]». صحيح أن الأفغانى، هنا، يستخدم الخيال بدل المخيلة، لكن من المهم أن نلاحظ أن مصطلح الخيال يمكن أن تتسع دلالته ليشمل المخيلة نفسها وفاعليتها وإنتاجها فى آن. ومن هنا فإن صفة الخيالى قد تطلق على «الصورة المرتسمة فى الخيال المتأدية إليه من طرق الحواس»، وقد تطلق على المعدوم الذى اخترعته المخيلة وركبته من الأمور المحسوسة[٣٤]. المهم أن هذا المعدوم الذى اخترعته المخيلة وركبته، يعود فيؤثر على حركة التخيل، فيوجهها، فيحدث فى النفس، بالتالى، انفعالا يقترن بنزوع. هذا الإنفعال الذى يحدثه التخيل هو التخييل. وما يميز «التخيل» عن «التخييل»، فى هذا السياق، هو أن الأول مصطلح يصف الفعل الإدراكى للمخيلة فى تشكله، بينما يصف الثانى الأثر الذى يحدثه هذا الفعل بعد تشكله، ومن هنا يظل «التخيل» علة حدوث «التخييل» وسببًا له، كما يظل «التخييل» مرتبطاً بجانب النزوع الناشئ عن فعل إدراكى متميز، هو التخيل. لنقل إن «التخييل هو انفعال من تعجب أوتعظيم، أو تهوين، أو تصغير، أو غم، أو نشاط[٣٥]»، فهذا الانفعال يحدث أثره على مستوى الوعى ويشكل بادرة لفعل، تنبسط معه النفس لأمر من الأمور، أو تنقبض عنه، من غير روية أو اختيار، فتنفعل إزاءه «انفعالا نفسانيًا غير فكرى[٣٦]». إن «التخييل»، فى النهاية، عملية تقوم على إثارة قوى غير عاقلة مرتبطة بالمخيلة ومذعنة لها، تفضى بالإنسان إلى وقفة سلوكية محددة، إما إلى جانب الخير وإما إلى جانب الشر، وهما المقابل لطرفى النفس المتباعدين.

لكن هذا المستوى الأخلاقى لعمل المخيلة سرعان ما يتداخل مع المستوى المعرفى لها. وهنا نواجه جانب القيمة المعرفية فى نتاج هذه الفاعلية المشدودة إلى نقيضين. وإذا كان العقل مقترنًا بالحق، وهو الوجه المعرفى للصدق الأخلاقى،وإذا كان الحس مقترنًا بالخطأ، وهو الوجه المعرفى للكذب والإثم على مستوى الأخلاق، فإن كل تخييل لابد أن ينال نصيبه من هذه الثنائية، فيميل إلى الكذب فى مرة، وإلى الصدق

فى أخرى، بل يتحول التخييل إلى لون من المجاذبة أو المخاتلة، قد يقصد بها الحق فتنطوى على صدق، وقد يقصد بها الباطل فتنطوى على كذب. والمسافة بين التخييل الشعرى، فى هذا المستوى، وبين القياس المنطقى مسافة واهية جداً كالشعرة، سرعان ما يعبرها الشعر، ليدخل دائرة المنطق، فيصبح لونًا من القياس الخادع، يقوم على إيهام المماثلة. ولم يتردد فلاسفة الإسلام طويلا، بسبب هذه المسافة الواهية، فعدوا كتاب الشعر لأرسطو بابًا من أبواب المنطق، متابعين فى ذلك غيرهم من شراح مدرسة الإسكندرية، بل توجس الفلاسفة من المحتوى المعرفى للتخييل الشعرى فى غير مرة، ولم يكف البلاغيون والنقاد، فى التراث، عن تمييز منطقة الصدق من منطقة الكذب فى كل شعر. ولذلك تأسست تراثًا وإحياء، موازنة حادة بين التخييل والتصديق، وأصبح الشعر فى جانب منه، لونًا من القياس الخادع فى المنطق. أعنى قياسًا لا يراد منه سوى تخييل أفكار ومعان مقررة سلفًا، من خلال عملية إيهام موجهة. وتقوم هذه العملية على إمكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحد نقيضيه اللذين يمكن أن ينطوى عليهما. وتتحقق هذه العملية عندما يربط الشاعر الموضوع الأصلى الذى يعالجه بموضوعات أخرى قد تماثله، لكنها أشد منه قبحًا أو حسنًا، فتسرى صفات الحسن أو القبح من الموضوعات الثانوية إلى الموضوع الأصلى فيميل إليه المتلقى أو ينفر منه، بعد أن يقوم، دون أن يعى، بعملية (قياس) تدعمها المماثلة، ويقويها المبدأ القائل إن ما يجوز على أحد المتماثلين يجوز على الآخر.

ومادة الشعر، من هذه الزاوية، مخيلات قد لا يعول على ما فيها من صدق أو كذب، ولكن يعول - دائمًا - على قدرتها على الإيهام. إن المخيلات - فيما يقول ابن سينا - مقدمات «ليست تقال ليصدق بها بل لتخيل شيئًا على أنه شئ آخر، فيتبعها، فى الأكثر تنفير للنفس عن شئ أو ترغيبها فيه. وبالجملة قبض أو بسط، مثل تشبيهنا.. الجبن بالاحتياط ليرغب فيه الطبع(٣٧)».

ومن هذه المنطلق تحدث حسين المرصفى فى (الوسيلة الأدبية) عن أنواع القياس فى المنطق، وعد منها الشعر باعتباره قياسًا مادته المخيلات، أما المخيلات نفسها فهى

«مقدمات تخييلية تؤثر فى الأنفس قبضًا أو بسطًا[٣٨]». ومن المهم أن نلاحظ أن المرصفى يأتى بهذا التعريف ضمن القسم الخاص بالمنطق فى مقدمة كتابه، ولم يكرر التعريف مرة أخرى فى الأقسام البلاغية والأدبية من الكتاب، مما يؤكد أن الرجل لم يكن على شئ كبير من الاطلاع على التراث الفلسفى، وأنه كان يعتمد، فحسب، على تلخيصات متأخرة فى المنطق، وإلا فما كان أسهل على محفوظه الغزير أن يحشد، كما فعل فى حالات أخرى، الجوانب الأكثر ثراء من تعريف الفلاسفة. ولكن هذا التعريف الذى ذكره المرصفى، عرضًا، سرعان ما خلب لب واحد من تلامذته هو محمد دياب صاحب كتاب (تاريخ آداب اللغة العربية - ١٩٠٠)(*) الذى توقف عند التعريف، وعده تعريفًا مقبولا، يليق بكتب الأدب لا ملخصات المنطق. يقول :

«المناطقة يشترطون فى الشعر الخيال لا الوزن، فإنهم أطلقوه على القياس المركب من قضايا خيالية تؤثر فى النفس، فتصيرمبدأ فعل أو ترك أو رضاء أو سخط أو بسط أو قبض أو لذة أو ألم. وجاءهم هذا من الشعر اليونانى فإن المنطق مأخوذ عن اليونان، والشعر، بهذا المعنى، يفيد عند الاستعطاف والاستقضاء، وفى الإقدام على الهيجاء، ونحو ذلك، ما لا يفيده البرهان، فإن النفس أطوع إلى التخييل منها إلى التصديق لأنه إليها ألذ وأغرب[٣٩]».

ولا أظن أن محمد دياب، بدوره، قد اطلع اطلاعًا مباشرًا على كتابات الفلاسفة، من أمثال الفارابى وابن سينا وابن رشد، مع أن شرح كتاب الشعر الأرسطى لابن رشد، مثلا، كان متاحًا فى ذلك الوقت(*). إنه مثل أستاذه تنحصر معرفته فى شروح المنطق المتأخرة وهى شروح تقلص فيها ثراء نظرية الخيال الشعرى عند الفلاسفة، فأصبحت

(*) قرأ محمد دياب، فيما ورد فى كتاب «الوسيلة الأدبية» على حسين المرصفى عام ١٨٧٤، وحضر دروسه فى دار العلوم حيث كان المرصفى يلقى فصول كتابه التى كانت تنشد تباعًا، فى مجلة روضة المدارس.

(*) نشر المستشرق الايطالى لازينو الشرح عام ١٨٧٣، ونقل بعض فصوله المهمة لويس شيخو فى كتابه (علم الأدب) الذى طبع فى بيروت عام ١٨٨٧.

مجرد حديث مقتضب عن أحد أنواع المنطق، كما نجد فى كتب السيد الشريف الجرجانى أو من تلاه. ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن ينسب محمد دياب مفهوم الخيال الشعرى إلى المناطقة لا الفلاسفة، فهو قد عرف ملخصات المنطق لا كتب الفلاسفة فى شمولها وتنوعها. ومن الطبيعى، أيضًا، أن يذهب إلى أن التعريف جاء المناطقة به من الشعر اليونانى، فلا يعرف أن التعريف تبلور فى ظل محاولة الفلاسفة شرح كتاب الشعر لأرسطو. والفرق هائل بين شرح عربى لكتاب عن الشعر اليونانى والشعر اليونانى نفسه.

ومع ذلك فهناك أمر مهم يميز محمد دياب عن أستاذه المرصفى. لقد ظل حديث الأستاذ عن القياس الشعرى، فى المنطق، منفصلا تمامًا عن نقد الشعر وبلاغته. أما التلميذ فقد حاول - جاهداً - أن يقدم مفهومًا للشعر يفيد فيه - فضلا عن كتب البلاغة والنقد المتاحة من التراث - من شروح المنطق، فوصل ما انقطع عند أستاذه، وواجه إشكال التعريف العروضى بمفهوم الخيال الذى لم يخطر على بال أستاذه، عندما حاضره عن الشعر، وابتدأ التلميذ خطوته المهمة بالتسليم بأن الشعر يقوم على التأثير فى النفس. والتأثير، فيما رأى، أمر يتجاوز الوزن فى ذاته، بدليل عدم تأثر النفس بالوزن فى منظومات النحو. وإذن، فلابد من إرجاع التأثير إلى شئ آخر، يبرر اهتزاز النفس إزاء شعر قد يخالف معتقداتها. ولابد أن يكون هذا الشئ هو التخييل لأن النفس، فيما تقرر كتب المنطق المتأخرة نقلا عن الفلاسفة، أطوع للتخييل منها إلى التصديق، والقول الخيالى ألذ للنفس من القول البرهانى وأغرب منه. عندئذ، يصبح الشعر «قضايا خيالية». ويصبح التخييل مصدر تأثر النفس بالشعر، كما يصبح الشعر نفسه متميزاً عن منظومات النحو. قد نقول إن هذه النتيجة التى وصل إليها التلميذ، ذاتيًا فيما يبدو، ليست جديدة، إذ سبقه إليها غير واحد من نقاد الإحياء الشوام، كانت صلتهم بالتراث الفلسفى أعمق من صلة التلميذ وأستاذه معًا. ولكن يبقى أن عقلانية التلميذ فضت إشكالا لم يفضه النقل عند الأستاذ، كما أنها نجحت فى كشف قصور التعريف العروضى، وفى نبذه عندما أكدت ضرورة جمع الشعر «بين شرطى الوزن والخيال» على أساس أن الخيال علة تأثير جوهرية يزيدها الوزن جمالا.

وما دام المناطقة قد ساعدوا، على هذا النحو، فى نقض التعريف العروضى، ومن ثم التفرقة بين الشعر والنظم، فمن المبرر أن نسمع إعجابًا بما يسمى تعريفهم، بل نواجه تقبلا لبعض جوانبه بين شعراء لم تكن صلتهم وثيقة بالمنطق. ولم يكن من قبيل المصادفة أن نسمع شاعراً مثل حافظ إبراهيم يقول فى مقدمة الطبعة الأولى من ديوانه :

«ولقد وفقت جماعة المنطق بعض التوفيق حيث قالوا إن الشعر هو كل ما أحدث أثراً فى النفس وخيره ما كان موزونًا، فلم يحبسوه فى تلك الأوزان وتلك القوافى، بل أوسعوا له المجال فجعل يتنزه بالتنقل من رياض المنظوم إلى جنان المنثور، فإذا عثر به خيال الشاعر نظمه تارة ونثره أخرى(٤٠)».

ولقد صدر ديوان حافظ عام ١٩٠١ أى بعد سنة واحدة من كتاب محمد دياب، ورغم اللغة المجازية التى نسمعها فى مقدمة الديوان إلا أن تأكيد الخيال، باعتباره الخاصية النوعية للشعر، تأكيد واضح فى المقدمة كلها، وهو تأكيد يرتبط «مباشرة» بجماعة المنطق، وينطوى على تقبل ضمنى للتهوين من شأن الوزن بالقياس إلى الخيال.

ولكن إيجابية الموقف، عند محمد دياب وفى تقديم حافظ لديوانه، لا تنفى جذر التوتر الكامن فى الموقف نفسه بين القطبين المتناقضين على المستويين الأخلاقى والمعرفى، ومن هنا يلج محمد دياب - مرغمًا - منطقة الموازنة الحادة بين التخييل والتصديق، فيتقبل مبدأ التعارض الحاد بينهما، ويقول إن هناك شعراً جيداً يخلو من «القضايا الخيالية»، كقول لبيد :

ألا كل شئ ما خلا الله باطل   وكل نعيم لا محالة زائل

ولكنه سرعان ما يفر من هذه الموازنة فيؤكد أن «الشعر الخيالى أجذب للنفس وأشد تأثيراً فيها من غيره، فهو الأحق بأن يسمى شعراً(٤١)».

والولوج فى الموازنة قرين الفرار منها فكلاهما تعبير عن وقوع فى أسر موقف صعب، ينطوى على نقيضين، يصعب التسوية بينهما.

وتتضح صعوبة الموقف من زاوية أخرى، عندما يتحول التوتر بين النقيضين من دائرة المنطق إلى دائرة البلاغة، فنواجه موازنة حادة أخرى بين «المعانى العقلية» و«المعانى التخييلية». وهى موازنة ترتد بنا، فى جذورها البلاغية، إلى عبدالقاهر الذى يردنا بدوره، إلى الفلاسفة. لقد تقبل عبدالقاهر الثنائية الحادة بين التخييل والتصديق فى الشعر ونقلها عن المستوى المنطقى إلى المستوى البلاغى، فوازن بين العقلى والتخييلى من المعانى. وتنطوى موازنته بين هذين النوعين على الثنائية الأساسية الكامنة فى نظرية الخيال نفسها. وأهم من ذلك أنها موازنة تنحاز، صراحة، إلى العقلى فتفضله على التخييلى، من حيث المحتوى المعرفى والتأثير الأخلاقى. ومن هنا قرن عبدالقاهر «العقلى» من المعانى بكل ما يشهد له العقل بالاستقامة ويتضافر العقلاء فى كل أمة على تقريره والعمل بموجبه، وقرن «التخييلى» بما يرده العقل ويقضى بعدم انطباقه على الواقع، إما على البديهة أو بعد نظر(٤٢). ولقد تقبل الإحيائيون هذه الموازنة عن عبدالقاهر بعد أن عرف الإمام محمد عبده بكتابيه «الأسرار» و«الدلائل» فاستغلهما تلامذة الإمام من أمثال على عبدالرازق فى كتابه «أمالى فى علم البيان»(١٩١٢)، ومحمد الخضر حسين الذى جعل من «التحقيق»، وهو «المعنى العقلى» عند عبدالقاهر، قاعدة تنتظم عليها حياة الأمم، أما التخييلى من المعانى فقد قرنه بالقياس «الخادع(٤٣)».

ومن المؤكد أن هذا التقبل للموازنة بين التخييل والتصديق - وكان يعنى تسليمًا بالأسس المعرفية والأخلاقية التى يقوم عليها تطبيق نظرية الخيال عند عبدالقاهر - كان يدعم ذلك الازدواج الكامن فى طبيعة القوة المخيلة التى تقع موقعًا متوترًا بين طرفى النفس المتباعدين. وهو ازدواج ستكون له أبعاده الأخرى فى التصورات الإحيائية. لكنه، فى نهاية الأمر، ورغم تجلياته المتنوعة، التى سنتوقف

عندها فى الفقرات التالية، لن يتجاوز هذه الثنائية التى قرنت اللمعة الخيالية، عند البارودى، بطرفين متعارضين هما سماوة الفكر وصحيفة القلب، وجعلت من الشعر، عند حافظ، وعاء للحقيقة ومسرحًا للخيال.

- ٣ -

إن التصورات التى عرضناها، إلى الآن، تصورات تراثية أصلا، بمعنى أنها جوانب من نظرية الخيال، كما قدمها فلاسفة الإسلام، وكما تمثلها وطورها بلاغيو التراث ونقاده.

صحيح إن الإحيائيين لم يتعرفوا كتابات مهمة للفلاسفة والنقاد على السواء. ولكن المادة التراثية التى أتيحت لهم، مخطوطة أو مطبوعة، كانت كافية لأن تمكنهم من إعادة فتح باب الاجتهاد فى نظرية الخيال. ولعل أسبقهم فى ذلك أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) الذى كتب فصلا فى (الجوانب) عن «التخيل» وكذلك الأب اليسوعى لويس شيخو (١٨٥٩-١٩٢٧) الذى نشر (عام ١٨٨٧) كتابه (علم الأدب) مع ملحق له، فى جزئين، يضم مجموعة خصبة من المباحث القديمة فى علم الشعروالخطابة لنقاد التراث وفلاسفته، فضلا عن فصول عن الخيال والخيالى و«التصور والتمثل» و«الحافظة»، ناهيك عن نقوله المباشرة من الفارابى وابن سينا والغزالى، وتلخيص ابن رشد لكتاب الشعر لأرسطو الذى طبع قبل ذلك بسنوات. ومن المؤكد أن النشر المبكر لتلخيص ابن رشد لفن الشعر (١٨٧٣) قد ساعد على إقرار المكانة الثابتة لأرسطو[٤٤]. ولقد أفاد الإحيائيون، بالمثل، مما وقعوا عليه من إنجازات بلاغيى التراث ونقاده، وبخاصة عبدالقاهر الذى أشاعه الإمام محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) بين أوساط المثقفين(*)..

(*) بدأ الشيخ الإمام تدريس كتابي عبدالقاهر فى الأزهر بعد عودته من منفاه بالشام (١٨٨٨) ونشرهما، بعد ذلك، مع تأسيسه جمعية إحياء الكتب العربية عام ١٩٠٠. ومن الذين =

لقد دفعت هذه الخبرة بالتراث نقاد الإحياء وأدباءه إلى ربط الشعر بالخيال، والنظر إليه باعتباره عملية تخيلية عمادها التخيل. ومن هنا تمكن محمد الخضر حسين من كتابة مؤلفه المهم عن (الخيال فى الشعر العربى) (١٩٢٢) وهو أول كتاب فيما أعلم مؤلف فى الموضوع فى نقدنا الحديث. ومن المهم أن نلاحظ أن الإحيائيين استندوا إلى التراث العقلانى الذى تبلورت، فى جنباته، النظريات البلاغية والنقدية عند العرب. ومن النادر أن نجد واحداً من الإحيائيين يتجاوز هذا التراث العقلانى إلى التراث الصوفى، مثلا، حيث توجد نظرية مغايرة للخيال، لم يكن لها صدى مؤثر، رغم ثرائها، فى الإنجازات البلاغية والنقدية (يمكن للمرء، أحيانًا، أن يلمح عناصر إشراقية عند الرافعى، وبعض روافد لابن عربى عند المنفلوطى، ولكنها فى النهاية عناصر وروافد لا تشكل تياراً أساسيًا فى تفكير كل منهما).

إن العقلانية التى رادها، فى هذا العصر، رجال من أمثال رفاعة الطهطاوى (١٨٠١-١٨٧٣) وجمال الدين الأفغانى (١٨٢٩-١٨٩٧) ومحمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) وغيرهم كانت تبحث عن نظيرها فى التراث، وكانت تجد هذا النظير فى التراث العقلانى للفلاسفة والمعتزلة وغيرهما. وبقدر ما كانت هذه العقلانية تفتش عن نظائرها فى التراث، فإنها كانت تفتح باب الاجتهاد فى كل ما تجده، استناداً إلى تمييزها الخصب بين العقل والنقل، وتفضيلها الأول على الثانى، استجابة لمجموعة من المشكلات الجديدة، لم تكن لها حلول مباشرة فى المعطيات التراثية. ومن هنا يبدو فارق

= حضروا دروس الإمام : أحمد تيمور، ومصطفى لطفى المنفلوطى، وحافظ إبراهيم، وعبدالرحمن البرقوقى، وعلى الجارم، وعلى عبد الرزاق. وقد دفعت هذه الدروس على عبدالرزاق فيما بعد، إلى تأليفه كتاب (أمالى فى علم البيان) (١٩١٢)، وكذا البرقوقى الذى نشر تقديم محمد عبده لكتابه فى العدد الأول من مجلة البيان الذى يعتمد فيه أساسًا على عبدالقاهر. وقد أفاد حافظ إبراهيم من هذه الدروس إفادة تتضح فى حديثه - غير مرة - عن التخييل وعبدالقاهر. راجع تاريخ الإمام ١/٧٥٧-٤٧٤، أحمد عبيد : ذكرى الشاعرين ١٠٤-١٠٥ حافظ إبراهيم : ليالى سطيح/٣٥ إسحق الحسينى النقد الأدبى/ ٨-١٠

مهم بين نظرية الخيال فى التراث وتجلياتها النظرية فضلا عن تطبيقاتها العملية عند الإحيائيين. هذا الفارق يعطى للتطبيقات الإحيائية ثراء، بل يجعل منها بمثابة نظرية أخرى مختلفة فى الدرجة.

إن فتح باب الاجتهاد لم يكن يعنى التوقف عند جوانب بعينها من التراث، فحسب، فلقد كانت حركة المجتهد الإحيائى تتسع لتستوعب، فضلا عن الإفادة من تراثه، الإفادة من بعض معطيات الفكر الأوروبى التى أتيح له الاطلاع عليها. ولم يتردد رفاعة الطهطاوى «الشيخ الأزهرى» فى الإفادة من معطيات الفكر الفرنسى التى وجدها مفيدة لقومه، فحدثهم، ضمن ما حدثهم عن «الريثوريقى» - علم البلاغة عند الفرنسيين. ومن المؤكد أن إفادة رفاعة كانت تتحرك فى ضوء تصورات محددة لا تختلف كثيراً عن تلك التى حكمت حركته فى التعامل مع تراثه الخاص. لقد كان مفكراً مسلمًا يعانى مشكلات كثيرة. وكانت بدايته، فى حل هذه المشكلات، منطلقة من الاجتهاد فى فهم الجوانب الأصيلة من تراثه، والاعتزاز بها، ثم الإفادة، فى ضوء الفهم، مما لا يجده، بشكل مباشر أو غير مباشر، فى تراثه[٤٥].

وإذا انتقلنا من هذا المستوى الأعم إلى المستوى الأخص المرتبط بنظرية الخيال أمكن لنا أن نقول إن الإحيائيين الذين تقبلوا النظرية التراثية لم يترددوا، طويلا، فى تطعيمها بمعطيات غربية، لا تتنافر مع العناصر الأساسية التى تحكم نظريتهم التراثية المتبناة. صحيح أن من فعل ذلك قلة قليلة بالقياس إلى الكم الضخم من نقاد الإحياء وبلاغييه، وصحيح أن ذلك تم ابتداء على أيدى مثقفين شوام، لم يكونوا واقعين تحت وطأة اقتناع حاد كاقتناع رفاعة الطهطاوى، عندما جزم أن علم البلاغة فى اللغة العربية أتم وأكمل منه فى غيرها. ولكن تبقى الحقيقة المؤكدة أن مجموعة من الإحيائيين بدأت فى تطعيم نظرية الخيال التراثية بمعطيات أجنبية، ومنذ فترة مبكرة ترجع إلى نشاط أحمد الشدياق فى (الجوائب). ولم يمض وقت طويل حتى تسربت هذه المعطيات الجديدة، وتواشجت مع المعطيات التراثية، فلم يتردد شيخ أزهرى آخر، مثل محمد

الخضر حسين، في أن يفيد من هذه المعطيات الجديدة، فيحدثنا عما يقوله علماء النفس، في كتابه الرائد عن الخيال في الشعر العربي أو في رسائله الإصلاحية. وما كان يمكن لهذا التواشج أن يتم لو لم تكن المعطيات الجديدة قابلة، أصلا، للتناغم مع المعطيات التراثية، والتحرك معها في الدائرة نفسها من التصور. ومن الطبيعي، والأمر كذلك، أن يفيد الإحيائيون من تبلور نظرية الخيال النيوكلاسية عند أديسون Joseph Addison (١٦٧٢-١٧١٩) وأن يفيدوا، بالمثل، من الصراع الذي دار بين الرومانسية والكلاسية في فرنسا، في القرن التاسع عشر، بحيث لا يفارق تعاطفهم الحقيقي المعطيات الكلاسية التي تتناسب ومعطياتهم التراثية التي تبنوها.

ولا عجب أن يكتب إحيائي، مثل محمد روحي الخالدي كتابًا (١٩٠٤) ينتصف فيه للطريقة الرومانسية (الرومانية) فينتهي أمره إلى التحيز للطريقة الكلاسية (المدرسية)، بل يختتم كتابه بانتقاد شاعره الأثير «فيكتور هوغو» بسبب تعظيمه للأمور، فيشبه قريحة الشاعر الرومانسي بمرآة مكبرة، تكبر الشئ المعكوس فيها، وتجسمه تجسيمًا خارجًا عن الحقيقة، وعن العرف والعادة. ومن عادة فيكتور هوغو - فيما يقول الخالدي - «إرخاؤه العنان للقوة الواهمة والخيالية، ولذا نجد في مؤلفاته مثل «كازيمودو» ومثل الرجل الضاحك «من الأشخاص الموهومة التي لا توجد إلا في كتاب ألف ليلة وليلة وما كان على نسقه». وانتقاد الخالدي للقوة الواهمة أو الخيالية التي لا تعمل على هدى من العقل إنما هو انتقاد يتحرك منطلقًا من تصورات أكبر، جنحت به كناقد إحيائي إلى الجوانب العقلانية من تراثه النقدي، وشدته إلى المعطيات الكلاسية التي وجدها في فرنسا، والتي لا تمثل تناقضًا أو تنافرًا مع معطيات تراثه الذي يتحرك منه. ولذلك يتقارب فيكتور هوغو مع أبي العلاء، عندما تعمل مخيلة الأول في رعاية العقل. أما عندما تتجاوز هذه المخيلة منطقة التعقل «الكلاسية» فإنها تقترب من معطيات تراثية تحوطها الريب، فتصبح شخصية (كازيمودو)، مثلا، صورة أخرى من شخصيات كتاب ألف ليلة وليلة.

لنقل إن المهم فى الأمر كله هو أن يفيد الناقد الإحيائى من أى معطيات متاحة لا تمثل تنافراً مع تصوراته الأساسية أو معطياته التراثية. وما يقال عن الخالدى يقال عن سلفه الشدياق. لقد عاصر الشدياق (١٨٠٤-١٨٨٧) كولردج (١٧٧٢-١٨٣٤) ووردزوورث (١٧٧٠-١٨٥٠) ووليم هازلت (١٧٧٨-١٨٣٠) وغيرهم من أقطاب الرومانسية الإنجليزية، ولعله سمع عن نظرياتهم فى الخيال، ولكنه لا يتوجه مباشرة إلا إلى النيوكلاسيين، ويفيد منهم لأنهم، فى النهاية، لا يمثلون تنافراً مع المعطيات التراثية التى يتبناها. ومن اللافت للانتباه أن نجد الشدياق، فى مقاله المبكر عن «التخيل»، يستعين بأديسون، محرر مجلة المشاهد (١٧١١-١٧١٢، ١٧١٤ Spectator) التى صاغ فيها أفكاره المؤثرة عن «مباهج الخيال» فى أوائل القرن الثامن عشر، مستعيناً بفلسفة هوبز وجون لوك على وجه الخصوص[٤٦]. بل من الطريف أن نجد الشدياق يناقش آراء أديسون ويفند بعضها على أساس من صلته بتراثه الفلسفى. لقد ذهب أديسون، مثلا، إلى أن كل فاعلية الخيال تعتمد على حاسة البصر، لأن هذه الحاسة، وحدها، هى التى تمد المخيلة بالصور. وهذا هو ما يعترض عليه الشدياق الذى يقول :

> «زعم العلامة أديسون أن حاسة النظر هى وحدها المادة التى تمد المخيلة بالأفكار. وهذا القول ليس على إطلاقه فإن للحواس الأخرى اشتراكًا فيه، فإن من ولد أعمى، مثلا، لا يزال يسمى فى مخيلته تآلف الأصوات التى انقطعت عند سماعه، ولا يزال يعى فى ذهنه وعقله الأشياء التى وقعت عليها حاسة لمسه[٤٧]».

وما يقوله الشدياق، فى اعتراضه، قائم على معطيات تراثية تؤكد أن التخيل ينشأ عن الصور التى تختزنها الذاكرة، والتى تشارك فيها كل الحواس. صحيح أن التخيل يتأثر بما يطرأ على الحواس، ولذلك يفقد الأعمى القدرة على التخيلات البصرية، لكنه يظل قادراً على تخيل المسموعات والمشمومات وغيرها، لأن التخيل، فى النهاية، «تبع للإدراك الحسى» بكل مجالاته، كما يقول إخوان الصفا وغيرهم[٤٨].

إن الشدياق، بصنيعه ذلك، يجمع بين تقاليد متقاربة. تتجانس فيها معطيات التراث العربى مع معطيات النيوكلاسية الغربية، فيتدعم كل منها بالآخر، وتتشكل صياغة جديدة لنظرية الخيال فى الشعر. ومن هذا المنطلق يتوقف الشدياق عند المخيلة العقيمة و«المخيلة المنتجة»، ويوازن بينهما موازنة تفيد من تفرقة أديسون (أديصون) بين العملية الأولى والعملية الثانية للخيال وتفرقة الفلاسفة بين الجانب الاستحضارى والابتكارى من المخيلة. وعندما يتحدث الشدياق عن المخيلة المنتجة باعتبارها المنة الطبيعية التى هى العمدة، «فى اختراع الصنائع واتقان التصوير وتأليف الكلام المنظوم»، وباعتبارها القوة التى يتصور بها الشاعر أشخاصًا ينسب إليهم صفات وأحوالاً، «ويخترع ما لا أصل له كما كان دأب أوميروس فى جميع ذلك» فإنه - أى الشدياق - لا يفعل أكثر من ترديد ما قاله الفلاسفة عن قدرة المخيلة على التأليف وما قاله أديسون عن العملية الثانية للخيال فى آن.

ولم يشعر الشدياق بأى تنافر بين معطيات تراثين مختلفين، لأن كل المعطيات تلتقى حول التسليم بمبدأ واحد، مؤداه أنه «ينبغى للشاعر أن تكون تخيلاته غير مفرطة، أو متجاوزة حد الاقتصاد والسلامة، فلا ينبغى له أن يتخيل ما لا يصح تألفه بعضه ببعض[٤٩]».

ولنلاحظ أن المبدأ الذى يقرره الشدياق هو المبدأ نفسه الذى صدر منه الخالدى، فى موازنته المسهبة بين الطريقة الكلاسية (المدرسية) والطريقة الرومانسية (الرومانية). وإذا كان الشدياق يؤكد حد الاقتصاد والسلامة فإن الخالدى يؤكد، على طول كتابه، المبدأ نفسه الذى يرى «أن التخيل الشعرى ينبغى أن يكون مقرونًا بالتعقل»[٥٠].

ومعنى هذا كله أننا إزاء تحولات فى النظرية التراثية للخيال. وهى تحولات تقوم، فى جانب منها، على الإفادة من أى معطى غير تراثى لا يتنافر مع عناصر التراث المتبناة. ولكن التحولات لها جانب آخر، أحسبه هو الذى دفع، أصلا، إلى الإفادة من معطيات مغايرة غير تراثية.

- ٣ -

لقد صيغت النظرية التراثية للخيال فى مهاد فلسفى. بدأت - أولا - كجانب من شرح فلاسفة الإسلام لكتاب الشعر الأرسطى، ثم تجاوزت ذلك لتحل مشكلات مغايرة لتلك التى واجهت أرسطو نفسه، فصارت بناء جديداً متميزاً، يواجه مشكلات الشعر العربى (الغنائى) لا الشعر الملحمى أو الدرامى اليونانى. ولقد ساهم فى هذا البناء الجديد نقاد وبلاغيون متعددون، لم يحاول واحد منهم أن يطبق النظرية على أشكال النثر القصصى، تلك الأشكال التى لم تورق أحداً لهوان شأنها بالقياس إلى الشعر بعامة وشعر المدح بخاصة. صحيح أن هذا الشعر ظل فى منطقة الصدارة طوال عصر الإحياء، لكن أشكاله تعددت. وأهم من ذلك أن المنظور الأدبى كله قد تغير تغيرات مهمة، مصاحبة لتحولات أدبية جذرية. لقد برزت أنواع شعرية مغايرة للقصيدة العمودية، قصيدة المدح فى الغالب، فتجاوبت معطيات الشعر القصصى القديم، بعد أن كانت فى منطقة الظل، مع ما ترجم من الشعر الغربى، فظهرت «العيون اليواقظ» لمحمد عثمان جلال ثم حكايات شوقى وغيرهما. وما إن ترجمت إلياذة هوميروس (١٩٠٤) حتى أخذ الشعراء والنقاد فى البحث عن إمكانية نظم ملاحم عربية أو إسلامية، وانتهى البحث بصياغة الزهاوى لمطولته «ثورة فى الجحيم»، (١٩٣١) إحياء لرسالة الغفران (النثرية)، ومحاولة أحمد محرم (١٨٧٧-١٩٤٥) لصياغة «مجد الإسلام» أو «الإلياذة الإسلامية»، وصاحب اكتشاف الملحمة، عموماً، إعادة اكتشاف كتابات نثرية قصصية، صار التمسك بها تعبيراً عن اعتزاز قومى بماض مجيد، يسبق فيه أبو العلاء، مثلا، برسالة الغفران دانتى بألعوبته الإلهية (كما يسميها غير واحد من الإحيائيين) وميلتون بفردوسه المفقود. وأهم من ذلك كله تقبل نوعين أدبيين جديدين، هما المسرحية والرواية. صحيح أن هذين النوعين صيغا، فى البداية، صياغة لم تفارق معطيات التراث القصصية، ولكن كلا النوعين يتصل بنبت مغاير، انتقل من الغرب بعد أن ازدهر فى تراث مخالف وتقاليد أدبية متميزة.

إن كل هذه التحولات الأدبية التى تصاحب ظهور أنواع أدبية جديدة، وانتقال أنواع قديمة من الظل إلى الضوء، هى فى النهاية تعبير عن مشكلات اجتماعية جديدة، وإثارة لمشكلات نقدية أجد، لا تقتصر، بداهة، على الشعر الغنائى فحسب. وإحدى المشكلات النقدية المثارة لابد أن تتصل بطبيعة الخيال فى كل هذه الأنواع. وهنا، لابد أن يثار سؤال ضمنى مهم مؤداه : هل يتميز الشعر، وحده، بطابعه الخيالى أم أن الخيال صفة لازمة تكمن فى كل كتابة أدبية ؟

إن الطبيعة الخيالية للشعر تتجلى، فى جانب منها، من خلال استخدامه المجازى للغة. والاستخدام المجازى يعنى انتقالا فى الدلالة من ناحية، وتمثيلا للحقيقة من ناحية أخرى. هذا البعد المجازى موجود، بمعنى من معانيه، فى المسرحية والقصة، رغم أنهما نوعان أدبيان متميزان عن الشعر. إنهما تمثيل للحقيقة لا الحقيقة عينها. وإذا كان «التمثيل» يعنى بلاغيًا، أداء لمعنى ننتقل، معه، من مثال إلى ممثول فإننا، فى المسرحية، ننتقل من الأحداث والشخصيات إلى حقيقة، هى المقصد من ورائهما. وكما ينطوى التمثيل، بلاغيًا، على تجسيد لمعنى مجرد هو من خبايا العقول التى جسمت حتى تراها العيون، فيما يقول عبدالقاهر[٥١]، تنطوى المسرحية على أداء لفكرة تغدو الفكرة معه «مجسمة للأبصار» فتخرج، فيما يقول محمد المويلحى (١٨٥٨-١٩٣٠)، «من الغيبة إلى الشهود ومن القول إلى الفعل[٥٢]». ويمثل هذا اللون من التفكير تحول دلالة «التمثيل» فتتجاوز حدود «المعانى التخييلية» لتستوعب آفاق الأداء المسرحى، فيصبح المسرح تمثيلا، كما تصبح المسرحية نفسها رواية تمثيلية «ما هى إلا ضرب مثل جامع للأطراف والتفاصيل[٥٣]. ولن يفارق مصطلح التمثيل، فى ظل هذا التحول الجديد، التخييل، إنه يظل مرتبطًا به على نحو يكشف عن تحول فى معطيات قديمة، لتستوعب متغيرات جديدة. ومن هنا يتلازم التمثيل والتخييل على لسان محمد المويلحى، عندما يحدثنا عن ذهاب عيسى بن هشام إلى «دار التشخيص والتمثيل وبيت التصوير والتخييل[٥٤]».

لكن لهذا التحول مسربًا آخر، تحركت فيه معطيات تراثية أخرى ساهمت في الاقتراب من الطبيعة الخيالية للمسرح. وهى معطيات تتصل بلون من الأداء الدرامى فى التراث، هو خيال الظل. إن «خيال الظل» أو «ظل الخيال» إذا شئنا الدقة، فيما يقال[٥٥]، لون من تمثيل الحقائق والأفكار، وهو بحكم تسميته، يقود إلى التفكير فى الدور الذى يلعبه الخيال وتقوم به المخايلة. وليست «المخايلة» فى النهاية سوى صفة أخرى للتخييل تطلق على مجال لا يختلف كيفيًا. إنها عملية إيهام بوقائع وأحداث وأشخاص. ولقد قال ابن دانيال (١٢٥٠-١٣١٠)، وهو يقدم إحدى «باباته» وهى «طيف الخيال»، إن «تحت كل خيال حقيقة[٥٦]». وكان يعنى بذلك أن المشاهد «الظلية» التى تقوم على «المخايلة» إنما هى مشاهد «تخيل» للمشاهدين أفكاراً ومعانى. لتكن هذه «المخايلة الظلية» محاكاة تحاكى أفعالا وشخصيات، كما يقول بعض دارسيها[٥٧]، فإنها تظل تخييلا لأفكار ومعانٍ يراد به إحداث لون من التوجيه السلوكى للمتفرجين. ذلك لأن من يقوم بعملية المخايلة، وهو المثل المختفى وراء ستار، يؤدى أفعالا تخيل أحداثًا وشخصيات عن طريق دمى، يراد بها التأثير فى المتفرجين. إنه «مخايل» و«خيالى» فى آن. وهو «مخايل» لأنه يتولى «بالدمى» تحقيق عملية المخايلة التى تنطوى على إيهام، وهو «خيالى» لأنه يشتغل بصناعة الخيال التى تؤثر فى الآخرين. ولذلك فإن طبيعة عمله لا تتباعد تباعداً تامًا عن فاعلية التخييل الشعرى، إذ يظل هذا المثل الخفى، مساهمًا فى عملية إيهام تقوم على إمكانية النظر إلى الموضوع الواحد من أحد نقيضيه. ومن ثم فهو يدفع المتفرج إلى عملية مقايسة غير واعية، عندما يقترن الموضوع بما هو أقبح أو أفضل منه، مقايسة يغدو معها المتفرج أطوع للتخييل منه للتصديق.

ولم يكن من الغريب، والأمر كذلك، أن تجد الموازنة بين التخييل والتصديق فى نظرية الخيال الشعرى مثالا لها فى خيال الظل. إن تخييل الشاعر، من زاوية تعارضه الحاد مع الحقيقة، هو إبداع لصورة «يقيمها الشاعر من غاية خياله كذبًا ومينًا[٥٨]». ومن هذه الزاوية يتساوى التخييل الشعرى مع خيال الظل، ذلك لأن التخييل فى

الشعر «هو أشبه بخيال الظل يخاله الصغير الذى لا يعد من خيار الفتيان حقيقة ماثلة للعيان، حتى إذا شب عن الطوق رفضه، رغبة منه عن كذب رجل من وراء ستار، يمثل صوراً موهومة، إذا أزاح المرء الحجاب عنه لم يجد هنالك مما يخيل إليه شيئًا مذكوراً[٥٩]». وما دام الأداء الدرامى لخيال الظل ينطوى على الإيهام من حيث إنه تمثيل مخادع، فإنه يمكن أن يستخدم، كالتخييل الشعرى، استخدامات متعارضة، ولذلك كان خيال الظل، فيما يذكر مؤرخوه منطقة صراع بين من يريدون استغلاله لمجرد التسلية الخشنة، أو التهذيب الأخلاقى، أو الدعاية السياسية، لأنه بحكم طبيعته التخييلية ينطوى على الطرفين المتناقضين اللذين يشدان المخيلة الإنسانية نفسها إلى عالم العقل مرة وإلى عالم الحس والغرائز مرة أخرى، ومن ثم من الممكن أن يوظف توظيفًا مزدوجًا، ينصرف إلى الخير أو إلى الشر.

إن الصلة بين خيال الظل والمسرح، على هذا النحو، تبدو وثيقة. ويمكن للمفكر الإحيائى الذى يشاهد «التياتر» لأول مرة أن يسترجع خيال الظل، من حيث طبيعته التى تقوم على المخايلة، ومن حيث غايته التى ترتبط بتوجيه السلوك، فيقرن بينهما قرانًا لافتًا، يتأسس معه فن «التياتر» الجديد على سند من معطيات تراثية. فتتدعم الطبيعة الخيالية لهذا الجديد، بحيث يصبح فن «التياتر» فنًا خياليًا له نظير تراثى يقوم مثله على «التمثيل». ولم يكن من قبيل المصادفة أن يتوقف رفاعة الطهطاوى، وهو يحدثنا عن مشاهداته فى باريس، للمسرح، ويقول :

> «ولا أعرف اسمًا عربيًا يليق بمعنى السبكتاكل أو التياتر. غير أن لفظ سبكتاكل معناه الأصلى كذلك. ثم سمى بها اللعب ومحله، ويقرب أن يكون نظيرها أهل اللعب المسمى خياليًا، بل الخيالى نوع منها.. ولا مانع من أن نترجم لفظة تياتر أو سبكتاكل بلفظ خيالى[٦٠]».

إن «التياتر» تمثيل يجمع بين طرفين، يرتبط أولهما بالأحوال والوقائع ويرتبط ثانيهما بأمثلة الأحوال والوقائع. أى أنه ينطوى، مثل الشعر، على «الحقيقة»

و«الخيال» معًا، فيصبح لونًا من الفن الأدبى البديع، يقول عنه عبدالله النديم (١٨٤٤-١٨٩٦) :

> «تمثيل الأحوال والوقائع المسمى بالتياتر.. فن بديع يقوم، فى التهذيب وتوسيع أفكار الأمم وأخبارهم عن الوقائع التاريخية والتخيلات الأدبية، مقام أستاذ وقف أمام تلاميذه يلقنهم العلم بما يمثل إليهم نفوسهم ويمثل إليهم طبائعهم.

ومن هنا كنا نسمع عن التمثيل - المسرح - باعتباره تشخيصًا خياليًا، يقوم فيه الممثلون بأداء أدوار لشخصيات وأحداث من صنع الخيال، لكنها تكتسى، على خشبة المسرح، زى الحقائق الواقعة. إن الممثلين، فيما يقول النديم معقبًا على مسرحية «هنا المحبين» لإسماعيل عاصم، «يشخصون الخيالات فى صور حقائق واقعية» فيسيطرون على الجمهور، ويأخذون بمجامع القلوب(٦١)».

من الطبيعى أن يتم التحول نفسه فى إطار الرواية. وهنا، مرة أخرى، يواجهنا «التمثيل» الذى تتسع دلالته القديمة كما تتسع دلالة التخييل، ليقترنا، معًا، فى وصف هذا النوع الأدبى الجديد، أعنى الرواية التى صارت تقوم على تصوير «لأحداث نفسانية، وأهواء إنسانية(٦٢)». وكما ارتبط المسرح بضرب المثل كذلك ترتبط الرواية بالأمر نفسه، خاصة عندما تفهم باعتبارها نوعًا يهدف «إلى جعل المثل مطابقًا لأحوال الممثل لهم ليكون أبلغ فى الوقع وأكثر تحقيقًا للغاية(٦٣)». وعندئذ، تقوم حوادث الرواية «مقام الأمثلة والشواهد» التى «تمثل الشهامة والمروءة وتضحية النفس(٦٤)»، أو «تمثل التاريخ تمثيلا إجماليًا بما يتخلله من أحوال الهيئة الاجتماعية(٦٥)». ومن هذه الزاوية تتشابه الشخصيات والأحداث فى الرواية مع نظيرهما فى المسرحية على أساس من «التمثيل» الذى يجسد المجرد فى الرواية «فلا ترى شخصًا فيها إلا تمثلت فيه خلقًا معينًا، ولا تمر بك حادثة إلا فهمت لها معنى(٦٦)». ويتشابه التمثيل فى الرواية، أخيرًا، مع التمثيل فى المسرح من حيث إن كليهما ينطوى على «واقعة مخترعة» تمثل «الغرض المقصود من المتكلم(٦٧)»، فتصبح الرواية تخييلا، لأن

التخييل يتسع «لعقد محاورة أو إنشاء قصة»[٦٨]. وكما تحدث المويلحي عن المسرح باعتباره بيتًا للتصوير والتخييل يتحدث عن روايته حديث عيسى بن هشام، على أنها حديث «موضوع على نسق التخييل»[٦٩] تمامًا كما تحدث غيره عن «رواية تخييلية من روايات زولا[٧٠]».

ترى أيمكن، والأمر كذلك، أن ينحصر الخيال في مجال الشعر؟ أو يصبح التخييل خاصية نوعية للشعر فحسب؟ إن الأمر ممكن ما دام الإحيائي يقارن بين الشعر والنظم، أو يفرق بين الشعر وغيره من العلوم. ولكن عندما يقارن الإحيائي بين الشعر وأنواع أدبية أخرى، كالمسرحية والرواية، فإن هذه الخاصية النوعية للشعر لابد أن تتجاوز هذا النوع وتنطبق على غيره من الأنواع. ومن الطبيعي، بعد أن اتسع مفهوم الأدب، أن تتسع دلالات الخيال لتشمل هذا المفهوم المتسع. قد تظل الصور الخيالية أقرب إلى الشعر مما عداه، في تصور الناقد الإحيائي، لكن هذا الناقد لن يتردد في التسليم بأن «المنثور من الكلام يشارك الشعر في اشتماله على الصور الخيالية[٧١]»، أو التسليم بأن القصص الموضوعة تنطوي على تخيل، لأن التخيل فطري «في الشعراء وكبار الكتاب أولي الأذهان المتوقدة والمتخيلات الواسعة القوية[٧٢]». وبذلك يتميز الأدب، عامة، بما فيه «من حسن البيان وقوة الخيال» لأن الخيال من أكبر أسباب النجاح في الأدب[٧٣].

ولذلك تحدث إبراهيم اليازجي، عام ١٨٩٩، عن التعريف الفلسفي (ولم يقل المنطقي) الذي يرى في الشعر معاني «من تواجد القريحة واختراع المخيلة مما تجرد له النفس من طور الحس وتلحق بعالم الخيال». فرفض هذا التعريف، لأن الخيال في تقديره ليس هو علة التأثير في الشعر فحسب «لأن القصص الموضوعة تكون كذلك، وهي تكتب بالنثر على الغالب لا بالشعر[٧٤]». ومن هذا المنظور يتحدث اليازجي عن «القصص المخترعة» من حيث هي قصص خيالية، وعد منها :

«الأقاصيص الموضوعة من الأمثال والأساطير ونحوها، وهو غير خاص بالشعر بل هو فى النثر أكثر، ومنه أمثال لقمان وأقاصيص كليلة ودمنة وفاكهة الخلفاء وبستان الأزهار وغير ذلك مما يكثر فى الخطب والمناظرات وما جرى فى طريقها.. وقد يكون فى الشعر والنثر معًا كما فى كتب المقامات وبعض المناظرات الفكاهية وصفات بعض المخلوقين والحوادث الطبيعية كما فعل السيوطى فى مقاماته وابن حبيب فى كتابه نسيم الصبا. وأما فى الشعر فأشهر ما جاء منه كتاب الصادح والباغم للهبارى، ومما كتب فى أيامنا العيون اليواقظ للمرحوم محمد بك عثمان جلال(٧٥)».

ولسنا فى حاجة إلى أن نؤكد، بعد ذلك، أن ما لم يكن يدخل تراثيًا فى إطار نظرية الخيال قد دخل فيها، وأصبحت المقامات وحكايات الحيوان وغيرها من أشكال القص، مجالا من مجالات الخيال الذى أصبح شاملا لكل نتاج أدبى.

- ٥ -

إن ما يقوله شوقى عن عين الشاعر الذى يقف «بين الثريا والثرى يقلب إحدى عينيه فى الذر ويجيل أخرى فى الذرا(٧٦) وما يقوله الرافعى عن الشعر الذى يخلق، كالحلم، ما لا عين رأت ولا أذن سمعت(٧٧)، كلاهما قول يذكر بصورة الشاعر التى صاغها ثيسيوس فى مسرحية شكسبير «حلم منتصف ليلة صيف» عندما قال :

إن عين الشاعر فى تقلب محموم،
تجوب ما بين السماء والأرض، والأرض والسماء.
وكما يجسم الخيال،
أشكال الأشياء المجهولة،
يمنحها قلم الشاعر شكلا، ويخلع على الهباء،
مستقرًا واسمًا(٧٨).

ولكن هناك فارقًا أساسيًا بين التقلب المحموم لعين الشاعر، كما يصفها ثيسيوس، والتقلب المتعقل لعين الشاعر عند شوقى، كما أن هناك فارقًا بين ما يشكله الخيال عند ثيسيوس، وما يشكله الخيال عند الرافعى، فإن التعقل يزن تقلب العينين عند شوقى، ويقودهما إلى البحث عن العبرة فى الطبيعة كى تلفتنا إلى عجيب صنع البارى، وتصوغ لنا حقائق هذا الصنع، فالشاعر ما خلق إلا لوصف الكون وتقرير المبادئ الاجتماعية. إنه يقف إزاء الطبيعة، ويقلب عينيه، ويمر على الأشياء فى هدوء عاقل وحكمة متزنة، تجعل من الشعر أخبارًا وحكمة، «وهما لا يكونان إلا من عليم مجرب[٧٩]».

ولا يختلف هذا الذى يقوله شوقى عن المبادئ الكلاسية التى عبر عنها محمد روحى الخالدى، عندما أكد أن أصحاب الطريقة المدرسية (الكلاسية) يذهبون إلى أن مرتبة الكمال فى الأدب هى تمام النسبة بين الفكر والتعبير، كما أنها موازنة بين التخيل الشعرى والتعقل، «بل يشترطون وجود هذه الموازنة فى جميع الحواس، فإذا كان التخيل الشعرى فى التأليف الأدبى منافيًا للعقل فلا يعتبرون ذلك التأليف على نهج الطريقة المدرسية[٨٠]». وأصحاب الطريقة المدرسية (الكلاسية)، من هذا المنظور، لا يفترقون كثيرًا عن الشاعر الإحيائى. إنهم يقدرون الحقيقة والتعقل، ويرفضون الغلو والإغراب، ويفهمون جلال الخيال وجماله على أنه ضرب من التناسب والتوازن، تصبح معه القصيدة كأنها «هدية فكر» أو[٨١] :

حولية صاغها فكر أقر له   بالمعجزات قبيل الإنس والجيل

كما يقول البارودى – أستاذ شوقى. وعندما تصبح القصيدة «هدية فكر» أو «حولية صاغها فكر» فإنها تصبح قرينة الحقيقة والصدق، ومجالا من مجالات «ارتباط التصوير الذهنى بالشئ الحقيقى»، حيث لا يشكل الخيالى ما يجافى المحتمل، أو يناقض المعقول[٨٢].

وفى إطار هذه الثنائية، بين التخيل والتعقل، يصبح الخيال تابعًا أمينًا يتلقى هبات العقل من أفكار ومعان، ويلبسها بعض ما يجملها، عندما تقدم إلى المتلقين. والعقل نفسه، فى إطار هذه الثنائية، ليس قوة خلاقة تمامًا. إنه يعنى تعرف الأصول وضبطها، دون أن يكون قادراً على خلقها. ومن هنا فهو إدراك لما هو قائم ووصول إليه فحسب. وكما أن أصل الإدراك هو الوصول إلى غاية ثابتة سابقة عليه، كذلك العقل إثبات ورؤية (وليس رؤيا) وليس خلقًا لمعطيات لها وجود قبلى سابق. وأعلى مراتبه هو ما يسمى «العقل المستفاد» الذى يتوصل بالمعقولات الحاضرة لتحصيل المجهولات الغائبة، فيما يقول المرصفى (فى الوسيلة الأدبية[٨٣]). ولكن المجهولات الغائبة تظل غائبة فحسب، بمعنى أنها موجودة وثابتة، سواء أدركها هذا العقل المستفاد أو لم يدركها. كأن كل علاقة العقل بالمجهولات الغائبة هى علاقة من يكشف لا من يخلق، ومن يعرض لا من يصوغ، ومن يشرح الثابت لا من يبنى المتغير.

ولذلك كان الأدب نفسه عرضًا للتجربة العامة للإنسان وليس خلقًا لعوالم جديدة. وكيف يكون الأدب خلقًا لعوالم جديدة «وهو معرفة الأحوال التى يكون الإنسان المتخلق بها محبوبًا عندأولى الأمر[٨٤]»؟ قد تكون عبقرية الأديب، فيما يقول الزهاوى فى «سحر الشعر»، إلفات الأرواح إلى حقائق اجتماعية أو مادية غير منتبه إليها[٨٥]، لكن هذا الإلفات إلفات إلى ما هو قائم فعلا، وليس خلقا أو مساهمة فى خلق حقائق مادية أو اجتماعية جديدة. ومن هنا كان الأدب الخالد، كالشعر الخالد، هو «ما انطبق على الحقائق» لا ما يخلقها، كما أن الشاعر هو من سيحيط بناموس اجتماعى فيفرغه فى قالب النظم[٨٦]» وليس من يعدله أو يعيد خلقه.

ولن يختلف الأمر كثيراً لو تصورنا، مع بعض الإحيائيين، أن هذا الكون الذى نعيش فيه سجن كبير لا نجاة لنا منه، فدورالعقل هو «إظهار أسرار هذا الكون الذى نصبح فيه ونمسى، ونحن غافلون عن كثير من حقائقه، ولا ندرى بأية عبارة نترجم عنها، ولا كيف نوضح شعورنا وإحساسنا بهذا الوسط الذى نحن فيه وهو سجن لنا -

والدنيا سجن المؤمن[٨٧]». وهذا الذى يقوله ناقد، كالخالدى، لا يفترق كثيراً عما يؤمن به شاعر، كالبارودى، يرى أن الفتى «حيثما كان أسير القدر» وأنه[٨٨] :

لعمرك ماحى وإن طال سيره　　يعد طليقًا والمنون له أسر

قد يكون فى فهم العالم على أنه سجن أو أسر ما يحمل توتراً وشوقًا إلى تجاوز هذا السجن، وهو توتر يذكر ببعض توترات أبى العلاء وأشواقه. ولكن توتر العقل الإحيائى لم يكن من ذلك النوع الذى يحطم جدران سجنه أو يتجاوزها. إنه يظل قانعًا بها، باعتبارها قدره أو قضاءه الذى لا محل للشكوى منه أو التمرد عليه(*). ومن هنا يظل المسعى الإنسانى محصوراً فى أطر محدودة، أشبه بجدران هذا السجن. ويظل هذا المسعى مرتبطًا بالكشف عما هو قائم لكنه غير معروف أو ملتفت إليه. وكل وصول إلى حقيقة، عند هذا المستوى، وصول إلى ما هو مخبوء، وليس خلقًا لما هو غير كائن. إن الحقائق ثابتة، وهى ملقاة إزاءنا، وما علينا إلا أن نلتفت إليها. والمعانى التى ينظمها الشاعر أو ينثرها الأديب لا تفترق عن هذه الحقائق. إنها أشبه باللآلئ فى الأصداف. والعقل الإحيائى، فى أصفى حالاته، عقل أشبه بالغائص على اللؤلؤ، يكد ويجهد، حتى يصل إلى المخبوء، ولكن اللؤلؤ كان موجوداً فى أصدافه، قبل أن يأتى إليه الغائص. ويكشف عنه(*).

وقد مدح حافظ إبراهيم البارودى بقوله :

سلبت بحار الأرض در كنوزها　　فأمست بحور الشعر للدر موردا

والتشبيه يتكرر كثيراً فى شعر حافظ، من مثل رثائه فى صبرى (٢/٢٠٩)

(*)راجع ما يقوله الأفغانى فى رسالة القضاء والقدر وبخاصة ص١٨٤ من أعماله الكاملة.

(*) ليس التشبيه من عندى، فلقد ذهب محمد سعيد، فى كتابه (ارتياد السحر في انتقاد الشعر - ١٨٧٦) إلى أن جميع الفضائل والحكم وجوامع الكلم درر يواقيت تخرجها قرائح الشعراء وألسنة الفضلاء من قرار مجاز النفوس والكون.

لـيـهـدأ عـمـان فـغـواصـه ... أصيب وأمسي رهين الحفر
فـقـد كـان يـعـتـاده دائـبًا ... بـكـوراً رؤوحًا لـنـهـب الـدرر

أو (٦/١)

ويسلب أصداف البحار بناتها ... بنفثة سحرٍ أو بخطرة أفـكار

أو (٢٤/١) :

صفت القريض فما غادرت لؤلؤة ... فى تاج كسرى ولا فى عقد بوران
أغريت بالغوص أقلامى فما تركت ... فـى لجة البـحـر من در ومـرجان
شكا عمان وضج الغائصون به ... على اللآلى وضج الحاسد الشانى

إن مسعى العقل، هنا، على كده ورهقه، يتحول إلى كشف ما هو قائم وإلى تعريف ما هو معروف، أو إثارة البهجة لجعل الثابت الأقل وضوحًا أكثر وضوحًا وظهوراً مما كان. ولذلك يمكن أن يشبه العقل بمنظار «يبصر ما نأى عنه» فيما يقول البارودى. والفرق كبير بين العقل الذى يبصر فحسب والعقل الذى يخلق. إن العقل الأول قرين نظرة تنفر أشد النفور من أى تغيير أو اندفاع فى إعادة تشكيل علاقات العالم الثابتة، أو أى محاولة لكسرها أو تحطيمها. والحقيقة التى ينظر إليها هذا العقل حقيقة جاهزة، أوجدت سلفًا، ليتم التعرف عليها من خارج، فتدرك بالمنطق لا بالحدس. كما أن انفعال الأديب بها لا يعنى تشكيلا لها، لأنها، كحقيقة، تظل ثابتة ومستقلة. إنها، بعبارة أخرى، ليست حقيقة فى حالة صنع بل حقيقة فى حالة وجود قبلى، لامناص من تقبلها، أيًا كانت مظاهرها.

لنقل إن الأديب يقدم موضوعه من وجهة نظر بعينها. ولكن وجهة النظر هذه ترتبط بمخطط محدد عن العالم لا يشارك الأديب فى صنعه، بل يشارك فى الالتزام به وفى التمسك به. ولذلك يعرض الأديب موضوعه عرضًا مؤثراً يشى، أولا، باقتناعه بالأفكار والمعانى التى يراد نقلها إلى الآخرين، كى يقنعهم بها أو يقودهم إليها.

والعرض المؤثر للموضوع يعني اختراعًا لحوادث، أو محاكاة لوقائع، تمثل أفكاراً معطاة، بطريقة تجذب القارئ أو تستميل خواطره. ومن هذه الزاوية، فحسب، يمكن أن يقال إن عملية تقديم الموضوع نفسها تعكس جانبًا ذاتيًا من الأديب. هذا الجانب الذاتي هو الذي يميز الأدب عن التاريخ أو الفلسفة، بل عن أفكار المصلحين والمشرعين والقادة، أعني تلك الأفكار التي يمكن أن تصاغ صياغات أدبية متعددة، هي بمثابة أوجه متعددة للدلالة على غرض ثابت. وبدون هذا الجانب الذاتي، أيًا كان رأينا فيه، يفقد الأدب، في المنظور الإحيائي، قدرته على التأثير.

هذا الجانب الذاتي يساهم، لا شك في تحديد بعد مهم من أبعاد الخيال الأدبي، بحيث يصبح الخيال بمثابة انعكاس لحقائق خارجية على صفحة إحساس داخلية، كأننا إزاء حركة تبدأ من الخارج، بمعطيات جاهزة، تنعكس على ما هو في داخل الأديب فيبدو ناتج الانعكاس بمثابة تلوين ذاتي للمعطيات الخارجية الجاهزة. ولكن هنا حركة عكسية يمكن أن تضاد الحركة الأولى، فتبدأ مما هو في الداخل لتجسمه أو تجسده خلال المعطيات الجاهزة في الخارج. ومن هنا يبدو تشبيه المرآة الذي يلح عليه الإحيائيون من منظور مختلف، فيعكس الأدب، مثل المرآة، معطيات من الخارج مرة ومن الداخل مرة أخرى. كأن الأديب يرى نفسه في «الطبيعة» ويرى «الطبيعة» في نفسه. والشاعر، على هذا النحو، يرى ما في نفسه من العواطف والإنفعالات بالأفكار مجسمًا بصور المنظور والمسموع وغيرها من صور المحسوسات. كما يرى، أيضًا، كل هذه في نفسه بصور العواطف والانفعالات. وبعبارة أخرى، نقول إن الشاعر يرى نفسه في الطبيعة وما فيها من صور الموجودات ويرى الطبيعة تتخيل في نفسه بصورة الإحساسات والإنفعالات «ليس بين هذه في نفسه وبين صورها في المرآة إلا أن هذه محسوسة بالحس الظاهر وتلك من المعاني والوجدانيات[٨٩]».

لنقل إن هاتين الحركتين العكسيتين تنتجان فعلين مختلفين، من حيث الظاهر، ففي الأولى نرى الطبيعة مشخصة، فتكتسب الجمادات أفعالا وخصائص

إنسانية، وتتجلى الحقائق للعيان حية نضرة، وتتبدى أفكار الآخرين وانفعالاتهم مجسدة كأننا نراها فى لوحة. بعبارة أخرى، تسرى الحياة فى وصف الشاعر «فيعاد الموصوف والأشياء» كما يقول إسماعيل صبرى (١٨٥٤-١٩٢٣)[٩٠]. كما يجسد المؤلف المسرحى الطباع والخصال كأنه مصور يشخص ما هو معنوى، مثل شكسبير الذى وصفه شوقى بأنه[٩١] :

ولوع بتصوير الطباع فلم يجز بعاطفة إلا حسبناه يرسم
أرانى فى «ماكبيث» للحقد صورة تكاد بها أحشاؤه تتضرم

إن ما هو خارجى، فى هذه الحركة، يسقط على ما هو داخلى، وينعكس عليه، فيتبدى بصورته ويكتسى بأرديته فيضاف إلى ما هو خارجى بعد مؤثر لا يغير من جوهره، وإن غير من أغراضه ومظاهره. أما فى الحركة الثانية فما هو داخلى يسقط على ماهو خارجى، لا ليحوّل ما هو فى الخارج أو يعيد تشكيله، وإنما لكى يكتسى بعض أرديته، أى لكى يتجسد من خلاله فحسب. والإسقاط، هنا، لا يعنى إلغاء الخارجى على حساب ما هو داخلى، أو تحويله تحويلا يفقد معه الخارجى وجوده الثابت، وخصائصه المستقلة، إنما يعنى إلصاقًا واكتساء فحسب، بمعنى أن انفعالات الأديب تبحث فى الخارجى عن أردية مناسبة، تظل لها قيمة مستقلة. ويزيد الأمر وضوحًا، بل ثباتًا إن شئنا الدقة، أن انفعالات الأديب نفسها ليس لها وجود مستقل. إنها انفعالات بحقائق مقررة سلفًا، وحركتها إلى الخارج حركة محددة سلفًا من حيث إنها تبحث عن النظائر المحسوسة المرتبطة بالحقائق المقررة نفسها.

وكأن هاتين الحركتين اللتين أتحدث عنهما جانبان متقابلان من خط متصل أشبه بالخط الذى يصنع دائرة، يبدأ من نقطة لينتهى عائدًا إليها. والبداية هى حقائق مقررة (أفكار ومعان محددة سلفًا أقرها مصلحون ومشرعون وقادة) تتحرك صوب العالم الداخلى للأديب لتنعكس عليه، فتكتسى رداءه، ثم تعود بدورها، بعد أن أصبحت داخلية لتنعكس على العالم الخارجى فتكتسى رداء جزئياته المحسوسة. وبين البدء

والختام، فى هذه الحركة الدائرة، ليس هناك خوف من اضطراب الحركة، وتوجهها فى غير مسارها. لأن العقل يظل قابعًا فى مركز الدائرة يحدد مسار الحركة تحديداً يردها إلى بدايتها التى لا تفارقها أبداً. كأنها حركة داخل سجن شبيه بهذا السجن الذى تحدث عنه الخالدى، عندما قال إننا نتحرك فى وسط هو سجن لنا.

- ٦ -

ولا بأس على الإحيائيين، من هذا المنظور، لو شبهوا حركة الخيال بحركة الطائر أو البراق. إن الدلالات التى ينطوى عليها هذا التشبيه تعنى أن الخيال صورة أخرى لعالم الوقائع، قد يتباعد عنها كما يتباعد الطائر أو البراق، عندما يحلق بعيداً عن الأرض، لكنه سيعود إليها حتمًا، سواء تباعد فى تحليقه أو قرب. إن التحليق يعنى، أولا، لونًا من التجاوز المؤقت لعالم الوقائع. ومن هنا تنطوى حركة الخيال على نوع من الراحة - المؤقتة - من مشاكل قائمة. ويعنى التحليق - ثانيًا - النظر إلى هذا العالم الواقعى من عل. وفى هذا بعض التعرف المجدد عليه. ويعنى - ثالثًا - حتمية العودة إلى هذا العالم وعدم إمكانية مفارقته، وإلا لما كان للتحليق معنى. ومن هنا تحدث شوقى عن الخيال باعتباره تحليقًا، على أساس أن الشعر ليس من حاجات العمران المادى، ولكنه من كماليات العمران الأدبى «الذى تسأم النفس عنده الحقيقة المجسدة والمادة المجردة، وتميل فى بعض أوقاتها إلى التنقل بشعورها من عالم إلى آخر ومن فضاء إلى سواه[٩٢]». وتحدث المنفلوطى عن العوالم المناظرة التى قاده إليها الأدب فحلّق فيها : «وهكذا لا أزال محلقًا فى هذا الجو البديع من الخيال، أضحك مرة وأكتئب أخرى، وأتغنى حينًا وأبكى أحيانًا[٩٣]».

ولكن هذا التحليق الذى يتجاوز عالم الوقائع، عند شوقى والمنفلوطى، لا يعنى مفارقة تامة. إن الأمر أشبه بالنظر إلى هذا العالم نفسه من منظور آخر فحسب. ومن هنا فإن تحليق الخيال لا يعنى تشويهًا للحقيقة، أو خلقًا لها إنه تجاوز يمكننا من

النظر إليها من بعد فحسب، كأننا نراها من عدسة «تقرِّب ما نأى» فلا تغيره، وإن غيرت من كيفية تأثرنا به. ولذلك يعود شوقى فيقول :

«زعمت عصبة أن أحسن الشعر ما كان بواد والحقيقة فى واد، فكلما كان بعيداً عن الواقع، منحرفًا عن المحسوس، مجانبًا للمحتمل، كان أدنى فى اعتقادهم إلى الخيال، وأجمع للجلال والجمال، حتى نشأ عن ذلك الإغراق الثقيل على النفوس، والغلو البغيض إلى العقول السليمة(٩٤)».

إن الإغراق الثقيل عند شوقى قرين الغلو البغيض. كلاها نتيجة للمفارقة القائمة بين عالم الخيال وعالم الحقيقة الواقعة، كما أن كليهما أمر لازم لأى تحليق لا ينتهى بالعودة إلى نقطة البداية. ومن هنا يعود المنفلوطى فيصل ما بين نهاية التحليق وبدايته، ويلح على التصوير الصحيح، والتمثيل السليم. وكلاهما يعنى عدم مفارقة عالم الحقيقة الذى يعرضه الأديب على أنظار قرائه، كأنه يضعه فى أيديهم. ولذلك يؤكد المنفلوطى الخيالى باعتباره مرآة موازية للحقيقى، يعنى، بذلك، مرآة قد تضيف تأثيراً لكنها لا تحدث تشويهًا، فيتلازم الطرفان المتوازيان، ويصح للمنفلوطى أن يقول :

«إنى ما كنت أكتب حقيقة غير مشوبة بخيال، ولا خيالا غير مرتكز على حقيقة، لأنى كنت أعلم أن الحقيقة المجردة عن الخيال لا تأخذ من نفس السامع مأخذاً، ولا تترك فى قلبه أثراً... كما كنت أعلم أن الخيال غير المرتكز على الحقيقة إنما هو هبوة طائرة من هبوات الجو، لا تهبط أرضًا ولا تصعد إلى سماء(٩٥)».

إن حركة الطائر أو البراق، إذن، حركة محددة داخل هذا الكون الفسيح والمنغلق كالسجن فى الوقت نفسه. وليس هناك أى خوف من العثار فى تحليق الخيال، ما دام العقل، روح الحقيقة ممسكًا بعنانه. ولقد قال حافظ إبراهيم، ذات مرة، واصفًا شعر شوقى(٩٦)

تخذ الخيال له براقًا فاعتلى فوق السها يستن في طيرانه
ما كان يأمن عثرة لو لم يكن روح الحقيقة ممسكًا بعنانه
هل للخيال وللحقيقة منهل لم يبغه الوراد في ديوانه

إن شعر شوقى يتخذ الخيال براقًا له، لكن تبقى روح الحقيقة ممسكة بالعنان. ومن هنا كان التوازن والانضباط بين ما هو داخلى وما هو خارجي. ولكنه توازن فى صالح الخارجى، ما دام العقل، روح الحقيقة، هو الذى يمسك بالعنان، وما ظلت حركة الشاعر مهما انطلقت حركة محددة :

يملى عليها عقله وجنانه ما ليس ينكره هوى وجدانه

لنقل إن الشعر «التخييلى» يجسم التخلات الفكرية والأوهام العقلية «وأنت تعلم أنه متى اطلق المرء لفكره العنان، وحلّه من قيود المشهودات التى حوله، جرى فى ميدان ينطبق على قوة جنانه ومدى نفسه وبيانه، ونسبة ذكائه وحجاه، وسرعة خطوات نهاه، يطير فى أفق ضيق أو فسيح، بحسب هوى قوادمه وخوافيه فى الريح»(٩٧)، فذلك قول يجعل الخيال محلقًا مرة أخرى، فى آفاق يتوقف مداها على النهى والذكاء والحجا، وكلها أسماء تشير إلى العقل الذى يقف وراء هذا التحليق.. وقد تفضى بنا التخيلات إلى ما لم يسبق وقوع شئ مثله تحت حواسنا، ولكن هذه التخيلات تظل معقولة بالذوق السليم الذى هو قرين العقل. وقد يطلق الفكر جواده «فى أطراف البر الشاسع، والبحر الخصم الواسع، فإن لم ير به ما يرضيه أفلت عقاب خواطره فى أعالى الجو الفسيح يسبح، حتى يقنص المعنى البديع والتخيل المليح(٩٨)». لكن القنص يعنى أننا إزاء شئ موجود من قبل، ولسنا إزاء فعل من أفعال الخلق. إن القنص - ما يصاد - يظل فى موضعه حتى يصل إليه القانص، تمامًا كالدر الذى يظل موجوداً فى أصدافه من قبل أن يأتى إليه الغائص. والفارق الذى يتحدث عنه قسطاكى الحمصى بين طبقات التخيلات، أى بين من يسافر فكره إلى المدى الفسيح ومن يعجز فكره فلا

يرى بعين مخيلته إلا ما وقع تحت بصره، هو فارق فى درجة الجهد المبذول فى الوصول إلى ما هو قائم سلفًا. «إن ذلك كله تخيلات ولكنها تتفاضل بتفاضل العقول[٩٩]».

- ٧ -

وينطوى تشبيه حركة الخيال بحركة الطائر أو البراق على بعد دلالى آخر، يناظر الخطين المتقابلين فى الدائرة التى تحدثت عنها. إن حركة الطائر تتم عبر بداية ونهاية. ولكنها ليست حركة وحيدة الاتجاه. إنها قد تبدأ من أسفل لتنتهى إلى أعلى، مرحليًا، لكنها تنعكس فتبدأ من أعلى لتنتهى إلى أسفل. وكذلك الأعمال الأدبية من حيث ثنائية الخيال والحقيقة فيها. وهناك فارق، من هذا المنظور، بين الحقيقة التى تتبدى عبر الخيال، والخيال الذى يتبدى عبر الحقيقة. كأننا إزاء مسلكين مختلفين فى الدرجة، ولكنهما متفقان فى النوع، ما ظلت النسبة بين الخيال والحقيقة قائمة، وما ظل المحك النهائى للأدب هو التوازن بين طرفى الثنائية. فمن الممكن للأديب أن يصوغ الأحداث الواقعية صياغة واقعية. والأمر، بعد، أشبه بمسكلين مختلفين ينتهيان إلى غاية واحدة.

فى المسلك الأول نسمع شيئًا قريبًا مما يقوله المويلحى، فى مقدمة (حديث عيسى بن هشام) عن وصف روايته بأنهاحديث موضوع على نسق التخييل. لكن التخييل، عند المويلحى، كساء للحقيقة التى هى الأصل، فالحديث كله «حقيقة متبرجة فى ثوب خيال، لا خيال مسبوك فى حقيقة، حاولنا به أن نشرح أخلاق أهل العصر وأطوارهم، وأن نصف ما هم عليه فى مختلف طبقاتهم من النقائص التى يتعين اجتنابها والفضائل التى يجب التزامها». إن مثل هذا التحديد لدور التخييل يجعل من الخيال وعاء لاحقًا لحركة بدأت من الحقيقة. أما المسلك الثانى فإنه يتحرك من الخيالى لينتهى إلى الحقيقى. وهنا تخترع حوادث، قد لا تحدث فى الواقع، بحيث لا يعود القارئ «قادراً على تمييز الحقيقة من الخيال»

إن تقبل هذا المسلك الثانى يفتح سبيلا إلى النظر فى الأبعاد الأليجورية للقصص الذى يمكن أن يصاغ على ألسنة الحيوان، أو يصور عوالم غير أرضية، كالعالم الآخر مثلا. ولقد بدأ هذا اللون من القصص نظمًا، عندما صاغ محمد عثمان جلال (العيون اليواقظ - ١٨٧٠) وعندما صاغ شوقى حكاياته المعروفة (نشرت ١٨٩٨). ومن الطريف أن يتضمن العمل الأول حكاية عن «تأثير الحكايات فى العقول[١٠٠]»، لا تفترق فى مغزاها عما يقوله شوقى فى «حكاية الصياد والعصفورة». لكن هذا اللون من القصص، فى كل أشكاله، يظل واضحًا فى مغزاه، فهو يبدأ بحكايات غير حقيقية تنتهى إلى أفكار حقيقية، فى نوع من ضرب المثل الذى يلفت الفطن، فيما يقال. إنه مثال خيالى يوازى الممثول الحقيقى. وهو، من هذه الناحية، اختلاق قد يتجاوز الإمكان، أو لا يقع فى الوجود، لكنه يمكن أن يُتقبل ما دامت عناصره الخيالية تردنا إلى الوجود وبالتالى تردنا إلى الحقيقة. وفى هذا الإطار يمكن تقبل الملاحم القديمة ويمكن الترحيب بترجمة «إلياذة هوميروس» فى شعائر احتفالية لافتة للانتباه»(*). ونقرأ حديثًا (فى مقدمة الألياذة/٦١) عن قدرة هوميروس، رغم اختراعه ما لا أصل له، على «مزج الحقيقة بالخيال مزجًا يخيل لك أنهما تآلفا فتحالفا»[١٠١].

ولكن ثنائية الخيال والحقيقة تظل قائمة وراء النظر إلى هذا المسلك كله، ويظل الخيالى مقبولا طالما يقودنا إلى الحقيقى، ولم يتعارض معه فى النهاية. ومن هنا تتأسس موازنة طريفة بين الكوميديا الإلهية لدانتى ورسالة الغفران لأبى العلاء المعرى وهى موازنة لافتة، تستحق وقفة، لأنها تكشف عن صفحة مجهولة من بدايات الدراسات المقارنة الحديثة، على مستوى القصص، كما تكشف، فى الوقت نفسه، عن هذه الثنائية الأساسية بين الخيالى والحقيقى.

(*) راجع لجيب مترى، هدية الألياذة، وهو مجموع ما كتبه أرباب المقامات السامية وأصحاب الصحف والمجلات والأدباء والشعراء عند ظهور الألياذة مع تفصيل الحفلة الوطنية التى أقيمت اكرامًا لصاحبها الفاضل. مطبعة المعارف ٥ ١٩

لقد بدأت هذه الموازنة فى أواخر القرن التاسع عشر، عندما كشف عبدالرحيم أفندى أحمد، ممثل مصر فى مؤتمر المستشرقين الحادى عشر الذى عقد فى باريس عام ١٨٩٧، النقاب عن الصلة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية. وعلى أساس من هذا الكشف انتهى عبدالرحيم أحمد إلى أسبقية رسالة الغفران وتأثيرها فى الكوميديا الإلهية ووعد بنشر رسالة الغفران التى كانت مخطوطة فى ذلك الوقت[١٠٢].

ومنذ أن ألقى الرجل بحثه الذى لم يطبع للأسف (فيما أعلم) بدأت الموازنة بين رسالة الغفران والكوميديا الإلهية. ولقد تحركت هذه المقارنة، منذ البداية، على أساس أن العملين يقدمان أحداثًا خيالية مخترعة، يراد بها تمثيل مجموعة من الحقائق والأفكار[*].

ومن هذه الزاوية تحدث البستانى (١٨٥٦-١٩٢٥)، فى مقدمة ترجمة الإلياذة (١٩٠٤) عن رسالة الغفران وعن أبى العلاء الذى «أوغل فى التصور حتى سبق دانتى الشاعر الإيطالى وميلتون الإنجليزى إلى بعض تخيلاتهما». ومن المنطق نفسه، تحدث جورجى زيدان (١٨٦١-١٩١٤) (تاريخ آداب اللغة العربية) عن رسالة الغفران التى كتبها أبو العلاء «على أسلوب روائى خيالى لم يسبقه إليه أحد، فتخيل رجلا يصعد إلى السماء، ووصف ما شاهده هناك، كما فعل دانتى شاعر إيطاليا فى الكوميديا الإلهية، وكما فعل ميلتون الإنكليزى فى الفردوس المفقود، ولكن أبا العلاء سبقهما ببضعة قرون». أما قسطاكى الحمصى فيقوم بدراسة مقارنة مسهبة بين

(*) لا شك أن موازنة عبد الرحيم أحمد تحركت فى إطار تيار أسبق من الموازنة بين الشعر العربى والشعر الأوروبى، وهو تيار يرجع فى جانبه الأخص إلى مثل ما نشره محرر المقتطف عام ١٨٨٦ بعنوان «شذور الإبريز فى توابغ العرب والإنجليز» وهو مقال مسهب فى الموازنة بين أبى العلاء وجون ميلتون صاحب الفردوس المفقود (راجع المقتطف عدد مايو من هذه السنة وقارن بما كتبه جورجى زيدان عن أبى العلاء وميلتون فى السنة الثانية من الهلال ١٨٩٤ ص٤٥٢) كما يرجع فى جانبه الأعم، إلى مثل ما نشره نجيب الحداد (١٨٦٧-١٨٩٩) عن المقابلة بين الشعر العربى والإفرنجى فى (البيان - ١٨٩٧).

الكوميديا الإلهية (أو الألعوبة الإلهية كما يسميها متابعًا سابقيه) منطلقًا من مبدأ أساسى هو «جمال التخييل» الذى لا يتحقق إلا عندما يقترن بالتعقل.

يبدأ الحمصى موازنته بالحديث عن «رسالة الغفران» التى يرى فيها بيانًا يعجز المصور عن تصوره، لأنها «قد جمعت بدائع الابتكار وبداءة التخيل ودقائق التصوير وغرائب التشخيص[١٠٣]». ولكن رسالة الغفران، رغم بداءة التخيل فيها، «لا تتجاوز معقول السامعين[١٠٤]». إن ما فيها من خيال مخترع، يخالف المعقول، يظل مرتبطًا بمعقول عصرها الذى كان يعتقد ما فيها من ناحية، فضلا عن أنه يظل خيالا ممكنًا لا يفارق المنطق، ولا يتجاوز الاحتمال من ناحية ثانية. أما طابعه التمثيلى فيتجلى فى المقصد الأساسى الذى أراده أبو العلاء، عندما صور هذه الرحلة الخيالية إلى العالم الآخر بما فيه من جحيم وفردايس وصراط. ولا شك، عند الحمصى، أن رحلة أبى العلاء كانت مهاداً انطلق منه دانتى. ولكن الفرق شاسع بين الإثنتين. إن أبا العلاء صاحب خيال متعقل، بينما دانتى عاشق تخييل ووهم، لا يحب الحقيقة ويهرب من الوضوح. ومن هنا كانت الألعوبة الإلهية تصورات متناقضة، توقع ناقدها فى بحران من الدهشة والحيرة والدوار لما اشتملت عليه من خلط غريب، وأوهام وتخيلات، يتداخل بعضها فى بعض، كأنها «خلط منظوم أو هذيان محموم[١٠٥]».

إن دانتى لم يكن مبتكراً فى عمله. كما أن الكوميديا الإلهية بنت رسالة الغفران «لا يسترها ما ألقاه دانتى عليها من جلاليب الظلمات[١٠٦]». ومن أظهر عيوبها «بعدها عن المعقولات أى مخالفتها للمنطق[١٠٧]». صحيح أن التخيل هو أعظم أركان الشعر ولكننا إذا جردنا التخيل من المعقول «لا يبقى ثمة تخيل ولا شئ يسمى بشئ[١٠٨]». وإذا نظرنا إلى ما بين المعرى ودانتى من تباعد فى التخييل «نجد فى تخيل المعرى شيئًا من شبه الإمكان، وآخر من شبه المعقول وأما فى تخيل دانتى أو تخييله لنا، فنجد ما لا نستطيع له تصويرا ولا تخييلا مع أنه يكتب منظومًا ولكننا نشعر أنه يموه أكاذيب يلفقها وغرائب يمقها نظمها قريحته ويصورها قلمه

ليظهر براعة اختراع الموهومات. وإن قلت إن كليهما يصف أو يلفق أوهامًا وخيالات، قلنا إن من شروط التصنيف ألا يكون بعيداً عن المعقول كل البعد، أى ممتنع الإدراك كقولنا زيد حديد البصر شديد العمى، أو أنه كان يلتهب جسمه احتراقًا فى الماء البارد، أو أنه كان يفر من برده فى أتون النار، وهذا أو نحوه عين ما ورد فى أغلب الألعوبة[١٠٩]». (والناظر فى النص يلمح معطيات تراثية، تتصل بمفهوم التناقض عند قدامة، تتوافق مع معطيات النيوكلاسية التى كان الحمصى قد تمثلها بثقافته الفرنسية). ويعترف الحمصى بأنه قد جاء فى رسالة المعرى «شئ مما يخالف المعقول» كحديثه عن الجوزة التى تنشق عن أربع جوار. ولكن ذلك، فيما يرى، كان شائعًا فى عصر المعرى، فضلا عن أن المعرى لا يقرره باعتباره معتقداً يعتقده أو قاعدة علمية يسلم بها «بل بالعكس من ذلك فإن من معاريض كلامه، بل فى كل صفحة من رسالته ما يشعر باستبعاده إمكان ما يشير إليه من الغرائب[١١٠]». إن الأمر، فى هذه الغرائب، أمر سخرية تتجاوز المعقول ظاهراً لتنتهى إلى هدف معقول تمامًا، هو بمثابة المقصد الأساسى من الرسالة.

إن الموازنة، على هذا النحو، موازنة بين خيال (متعقل) فى رسالة الغفران وخيال (محموم) فى الكوميديا الإلهية. والخيال المتعقل، فى هذه الموازنة، ابن الحقيقة، وربيب المنطق، وقرين الممكن والمحتمل. أما الخيال المحموم فهو نقيض الحقيقة وقرين الوسواس والصرع وابن الطبيعة السوداء. «وما دانتى بأول موسوس نظم فأعجب سامعيه[١١١]». وإذا كان إنشاء المرء مرآة عقله، فيما يقول الحمصى، فلا ريب أن رجاحة عقل المعرى واضحة، فى كل صفحة من صفحات رسالته. أما دانتى فيصعب جدًا على «الناقد المنصف» أن يجد فى ألعوبته شكلا أو خيالا عاقلا «فالخلط فيها أضاع الإصابة، وغشى على العقل بستر كثيف، حتى ظهر فيها رجل أوهام وخرافات.. يردد فى هذيانه أكثر ما حفظه متداخلا بعضه فى بعض حتى جاء بهذا الخلط العجيب[١١٢]». أما أخلاق دانتى فكلها عكس أخلاق أبى العلاء، عبوس وكآبة،

وحقد وشراسة وحب وانتقام. لقد فقد دانتى الخلق الجميل، وفقدت ألعوبته المغز
الخلقى النبيل، مثلما فقدت المنطق الواضح وعذب التخييل(١١٣). وأصبح
«الألعوبة الإلهية» - فى النهاية - كأنها «صورة كتاب ميت لا صوت إنسان(١١٤).

- ٨ -

وإذا تجاوزنا القيمة التاريخية لموازنة الحمصى، وهى قيمة كبيرة لاشك، إلى
تنطوى عليه الموازنة نفسها من معطيات فكرية، تصدم نتائجها تصوراتنا المعاصر
عدنا إلى هذا التوازى الأساسى بين طرفى المعادلة الصعبة، وهما الخيال والحقيقة،
التخيل والتعقل. لقد تحقق التوازن فى رسالة الغفران ولم يتحقق فى الكوميد
الإلهية. صحيح أن هذا التوازن يظل ممكنًا ما دمنا ننظر إلى الخيالى باعتباره مـ
للحقيقى. ولكن عندما تتحول العلاقة بين الطرفين إلى علاقة تعارض، كما حد
غير مرة عند الحمصى، عندما أصبح الخيالى مرآة مشوهة للحقيقى، فلابد أن يوا
الناقد مشكلة يصعب حلها، ما لم يغير منظوره النقدى تمامًا. وتبدو هذه المشكـ
عندما يواجه الناقد المحتوى المعرفى للخيالى، فلا يستطيع أن يسوى بينه و
المحتوى المعرفى للحقيقى. عندئذ يتذبذب فى تقبل الخيالى، فيرضاه مرة على أنه ا
من الكذب النافع، ويرفضه، فى أخرى، على أنه لون من الكذب الضار. وفى
الحالين ينسى الناقد ما أكده عن الطبيعة التمثيلية التى قد تفض الإشكال لو فهـ
حق فهمها، فلا تجعل من الخيالى نقيضًا للحقيقى، بل طريقة خاصة فى تقديم ا
متميز من الحقائق. وما دام الناقد لم يفض الإشكال، وما دام يقيس الخيالى بمعا
الحقيقة الثابتة أبدًا والجاهزة سلفًا، فلابد أن يقع فى شباك موقف متناقض، يجمع
مستويين متضادين، تتخبط بينهما المخيلة، بل تجمع فى كل منهما بين الـ
ونقيضها.

فى المستوى الأول يتقبل الناقد «الخيالى» على أنه تمثيل للحقيقة. يخ
الفضائل أو الرذائل المجردة، من خلال محسوسات هى ضرب من المجاز. بصور

بأخرى، لا يقصد بها سوى معناها اللازم الذى لا يخالف الواقع أو يناقض الحقيقة. لكن حدود هذا المعنى اللازم تعلّق فى رقبة قرينة، يطلب منها، دائمًا، أن تكون بالغة الوضوح، بالغة التعقل، مغلولة بقيد ما هو مألوف أو معهود. كأن الناقد، بذلك، يسمح للخيال بأن يحلق، كالطائر أو البراق لكن فى مجال أضيق من ذلك السجن الذى تحدث عنه الخالدى. أما فى المستوى الثانى، فيضطرب الناقد أمام الخيالى، فلا يلتفت إلى معناه اللازم، بل يلتفت إلى ظاهره الذى يعارض الحقيقة. وعندئذ يتقبل الناقد الخيالى بوصفه لونًا من الكذب النافع، على أساس من قرينة معتسفة، أو يرفضه إذ تراوغ القرينة، بوصفه لونًا من الكذب الضار. ولا يختلف القبول عن الرفض بحال، ما ظل المنطق هو التسليم بثنائية التعارض وقياس الخيالى على حقيقى ثابت.

وعلى أساس من القبول يتحدث الشيخ أحمد السكندرى (١٨٧٥-١٩٣٨) عن روايات جورجى زيدان التى «يأتى فيها بالممكن والمستحيل والمستملح والمستنكر». وكلها صفات نتجت عن «استرسال الخيال». والخيال «قد يفضى بصاحبه فى النثر إلى مثل ما يفضى به فى الشعر فيكون أعذبه أكذبه[١١٥]». ومن الزاوية نفسها، يتحدث محمد الخضر حسين عن «صدق اللهجة والقصة الخيالية»، فيرى أن القصص الخيالية ضروب، أولها : ما يحكى على ألسنة الحيوان أو الجماد؛ وثانيهما : ما يحكى على ألسنة ذوى نفوس ناطقة، ويدل المتكلم بالقرينة أو بالصريح من القول على أنه اخترعها لتكون «مأخذ عبرة». وهذان الضربان من قبيل الإخبار بما يخالف الواقع والاعتقاد. والذى يستر عيب الكذب، هنا، أن المتكلم لم يوقع المخاطب فى غلط وسوء تصور، وإنما يعرض عليه حكمة أو أدب لغة فى أسلوب ظريف[١١٦]».

ومن الممكن أن نقول إن محمد الخضر حسين يتقبل كلا النوعين من القصص باعتبارها كذبًا غير ضار. ولكن تقبل الكذب لن يفض الإشكال، إذ لا ينفى هوان الخيال ما ينطوى عليه من قرينة، ومن هنا يظل الخيالى فى وضع مهين، وتظل القرينة مسألة مراوغة. يمكن أن يتحول خفاؤها إلى وصمة أخلاقية ودينية، فيخرج القاص

عن حد الصدق إلى حد مناقض، يقترن بالضرب الثالث من القصص الخيالى، وهو ضرب يلازمه إثم لا يريم، لا يبرره أو ينفيه أن يكون الداعى إلى وضع القصة «ما تحتويه من عبرة أو أدب لغة[١١٧]». وما أسهل أن يرفض الخيالى، والأمر كذلك، بل يمكن أن نواجه سخرية مرة أو هجومًا ساحقًا، أو تشكيكًا فى النوايا، فتصبح روايات جورجى زيدان «بعيدة عن الحق بعد السها عن أعين الناظرين» ويقال إن جورجى زيدان الروائى «يدخل فى التاريخ ما ليس فيه ليوجد امرأة يجعلها أساسًا لأساطيره كعذراء قريش وفتاة غسان على حين أنه ليس لها وجود إلا فى مخيلته[١١٨]».

ولن يفلح فى درء هذا الهجوم دفاع جورجى زيدان، إذ إنه يسلم فى النهاية، بالمبدأ نفسه الذى انطلق منه الهجوم. إن شأنه، هنا، شأن المنفلوطى الذى قال إن للخيال أعظم الأثر فى المجتمع الإنسانى (النظرات ١/١٤) ثم عاد ووصف أحمد لطفى السيد بأنه «من أقدر الكتاب على الحجة التى لا يشوبها كذب ولا تخييل[١١٩]». وفى الأولى كان المنفلوطى يتحدث عن الخيال الذى تنعكس فى مرآته الحقيقة، وفى الثانية كان يتحدث عن الخيال المناقض للحقيقة. وهما مستويان متعارضان لا سبيل إلى التوفيق بينهما، مهما ظلت المخيلة تتحرك صاعدة وهابطة بين جانبى النفس المتباعدين. ولا عجب، والأمر كذلك، أن نجد مؤرخًا أديبًا ناقدًا مثل محمد كرد على (١٨٧٦-١٩٥٣) يريح نفسه من هذا التعارض بالكلية، فيتوقف عن المشاركة فى كتابة القصة ونقدها، مجيبًا من يسأله : «أكبر داع إلى عدم عنايتى بالقصة اعتقادى أنها مختلقة[١٢٠]»(*). وليس هناك أدنى فارق بين هذا الاختلاق الذى يتحدث عنه كرد على والتخييل الذى يتحدث عنه المنفلوطى، بل التخييل الذى تحدث عنه، قبلهما، البارودى عندما قال[١٢١] :

لا تحسب الناس فى الدنيا على ثقة

من أمرهم بل على ظن وتخييل

(*) محمد كرد على اتجاهات النقد فى سوريا / ٢١٣

- ٩ -

لنقل، الآن، إننا نواجه ثنائيات متعددة فى كل عالم خيالى يصنعه الأديب، ولنقل، إننا لسنا إزاء عالم خيالى من نوع واحد، بل إزاء نوعين من العوالم. هذان النوعان هما، فى نهاية الأمر، تعبير نقدى عما يسمى «المخيلة الاستحضارية» و«المخيلة الابتكارية». وعلى أساس من الأولى يصبح عالم الخيال، كما قلنا من قبل، عالمًا مرآويًا، هو انعكاس لعالم من التجارب والأحداث الواقعية. وفى هذا العالم تبدو مظنة الكذب واهية. وعلى أساس من الثانية يصبح عالم الخيال عالماً مغايراً للواقع. وفى هذا العالم تتذبذب مظنة الكذب مع تذبذب القرينة بين الوضوح والخفاء. لكن هناك ما يشد هذا العالم إلى منطقة الصدق، وهو ترتبه على قانون المنطق. ولقد توصف المخيلة التى تنشئ هذا العالم بأنها مخيلة إبداعية. لكن علينا أن نؤكد، مع هذه الصفة، ما يقول محمد الخضر حسين من أن «المخيلة الإبداعية» لا تفترق فى جوهرها عن «المخيلة العلمية» وإن عملهما يقوم على التعقل وعلى الإرادة. ومن هنا تتوجه كلتاهما «بإرادة صاحبها، وتعمل تحت مراقبة قواه العاقلة، فتنتقل من صورة إلى أخرى تناسبها، حتى تجتمع فى الذهن صور، يحصل من ترتيبها، على قانون المنطق، إدراك حقيقة كانت خافية(١٢٢)».

ترى أيمكن أن نقول إن العقل الإحيائى يجد مستراحه فى عوالم المخيلة الاستحضارية، على أساس من محبة الحقيقة، وعلى أساس من أن الاستحضار، مهما تباعد الخيال فى التحليق، يمثل توازنًا بين الخيالى والحقيقى، أشبه بتوازن الصورة فى المرآة مع أصلها الذى تعكسه. إن الأمر يبدو كذلك فى جانب منه، خاصة عندما نسمع كثيراً عن تشبيه الأدب بالمرآة، أو عن تشبيه الأديب بالرسام أونسمع الإلحاح على لغة المنظور التى يقدم بها الأديب المشاهد والأحداث والتجارب. ولكن يبقى لعوالم المخيلة الإبتكارية دور يتصل بفاعلية التخييل. إن العوالم الابتكارية للخيال تنطوى على حرية فى الحركة، فضلا عن أنها تتيح للهدف الأخلاقى من الأدب مجالا

أوسع من التحقق. ومن هنا تبدو فاعلية الرواية والمسرحية من منظور متميز. إن الشخصيات التى تخلق، والأحداث التى تلفق، تصاغ صياغة تنطوى على تحسين أو تقبيح. وفى هذا المجال يمكن للخيال أن يخترع من هيئات الحوادث، ويلفق من صفات الشخصيات، ما يدعم الأفكار التى ينطوى عليها القص فيبرز الشرير، مثلا، بصورة فاقعة تنفر من الشر، ويبرز الخير، بالمثل، بصورة تحسن منه. وبمثل ذلك تتمثل مطلقات القيم تمثيلا مؤثراً، تزيد من فاعليته قدرة المخيلة على الابتكار، وانتقالها من صورة إلى أخرى، يحدث من ترتيب مجموعها، على قانون المنطق، لون من التخييل المؤثر. ولقد تحدث غير واحد من نقاد الإحياء عن تأليف الأحداث فى الرواية والمسرحية. وقال بعضهم عن الرواية :

«إن اختراع الحوادث وتلفيق الوقائع إنما هما واسطة لاجتذاب القارئ واستمالة خاطره إلى النصائح والإرشادات التى يجب أن تملأ بها الرواية(١٢٣)».

إن العوالم الخيالية المبتكرة، على هذا النحو، تنطوى على تأثير مهم فى المتلقى، ولذلك تقترن فاعليتها بفاعلية التخييل، بل تتحدد فى ضوئه، بمعنى أن ما فيها من اختراع لايراد لذاته وإنما يراد لأثر محدد بقصد من التخييل. ومن هنا يظل كل اختراع قرين غاية محددة، كما يظل محكومًا بلون من التعقل لا يفرق المقصد الذى يحدد حركة الاختراع كلها. وما دامت الإشارة الخيالية للمتلقى هى غاية التخييل فمن الممكن للخيال أن يتحرك على أى نحو شاء داخل هذه الدائرة، فيعيد الخيال تأليف العناصر، ويحلق بعيداً أو قريبًا، أو ينسج من معطيات الأحداث الواقعية المتناثرة حدثًا قد لا يحدث بالفعل، أو يصور شخصيات مماثلة لتلك التى فى الحياة، وإن اختلفت عنها، وذلك كله بهدف هذه الإثارة الخيالية المحددة سلفًا التى ترتبط بمغزى أو مقصد يحكم الحركة كلها.

ومن الطبيعى، والأمر كذلك، أن تنطوى فاعلية الخيال على مشاكلة الواقع فلا تفارق قوانين الاحتمال، ولا تخالف قواعد المنطق ذلك لأن التأثير فى المتلقى

لا يمكن أن يتم إلا بلون من الإيهام، يخال معه المتلقى أن ما يراه هو الحقيقة أو ما يجب أن يكون فى الواقع. فيعمل المتلقى على هدى من هذا الإيهام، ويتقبل المحتوى الفكرى الذى ينطوى عليه العمل الأدبى، والذى هو بمثابة نصائح وإرشادات. والحديث عن مشاكلة الواقع أو قانون الإمكان يعنى أن فاعلية المخيلة الابتكارية يجب أن تحاكى، فى حركتها، قوانين العالم ونظام الطبيعة. وما دامت الطبيعة تقوم على الانسجام والتناسب، وما دامت عناصرها تترتب منطقيًا على أساس من قانون العلية، فمن المهم أن يتبعها الخيال ويقتفى أثرها. إن الرواية، فيما يقول أحد النقاد، أحداث «يحتمل وقوع حوادثها بحيث إنها لو كانت صادقة لما خرجت عن حد المألوف والمعقول[١٢٤]». وذلك قول يعنى أن ما يحدثه الخيال فى الرواية شبيه بما يحدث فى الطبيعة. وإذا كانت الطبيعة تنطوى على نظام ثابت، تشد العناصر فيه إلى مبدأ منطقى يقوم على السببية، فإن رد الوقائع الخيالية إلى هذا المبدأ يمثل جانبًا آخر من التوازن بين التخيل والتعقل، مما يقوى فى النهاية فاعلية الإيهام، ويساعد التخييل على أن يحدث آثاره. ولقد قيل «إن فى حكمة رد الوقائع إلى المعقولات والممكنات ما يقوى اليقين، ويؤيد البرهان، ويجعل الضمير ساكنًا مرتاحًا[١٢٥]».

ومن هذا المنظور تنطوى العوالم الخيالية، المخترعة والمبتكرة، على المبدأ الإدراكى نفسه الذى تنطوى عليه حركة العقل. إن العقل يردنا، عندما يكشف الأسباب القائمة سلفًا، إلى تشابه بين عناصر لا نلتفت إليها عادة، ولا ندرى شيئًا عن ثباتها. وهكذا، الخيال يقوم أساسًا، على إدراك لون من العلاقات القائمة، سلفًا، بين الأشياء، ويلفتنا إليها عندما يزيح عنها حجاب الألفة. كأنه يردنا بذلك إلى نوع من اليقين بنظام متقن الصنع لعالم نعيش فيه، ولا ينبغى أن نغيره. ووسيلتنا، فى هذا اليقين، هى تلك الحركة الخيالية التى لا تفارق التعقل، والتى تلفتنا إلى المتشابه الذى لا يلحظ وإلى المتماثل الذى لا نلتفت إليه، وإلى التجاور الذى نحسبه تباعداً. بعبارة أخرى، تنطوى حركة الخيال على ضرب «دائم» من الشعور بالمشابهة والانسجام.

ولو قلنا إن الخيال استحضارى أو ابتكارى فإن كلا النوعين يتحد مع الآخر فى الطبيعة، فيتحول كلاهما، من المنظور الإدراكى، إلى كشف عن علاقات قائمة، من خلال زاويتين متجاوبتين. إن كليهما يكشف عن علاقات موجودة سلفًا، كما أن كليهما يردنا إلى تناسب مكين بين عناصر. ويفترض أن إدراكنا لزاوية التناسب تفضى بنا إلى فعل أو انفعال مرتبط بغاية التخييل. لنقل إن هذه العلاقات التى يكتشفها الخيال تنطوى على تناسب، لكن هذا التناسب يعود بنا إلى طبيعة العلاقات نفسها، ويردنا إلى القوانين التى تحكمها فإذا توقفنا، عند هذه قوانين، قلنا، مع محمد الخضر حسين، إن العلاقات تتكشف على أساس من قوانين التداعى التقليدية، ذلك لأن العناصر تجتمع فى المخيلة على أساس من الاقتران فى زمان أو مكان، كما تجتمع على أساس من التباين، فإن الصور التى يكون بينها تضاد لا يكاد بعضها يتخلف عن بعض: «فمن تصور الشجاعة خطر له معنى الجبن، ومن مرت على باله الصداقة انساق إليه معنى العداوة». وأخيراً تجتمع العناصر على أساس من التشابه، حيث تتماثل الأشياء فى أمور بعينها(١٢٦).

ومن المؤكد أن فاعلية هذه القوانين، من المنظور الإحيائى، تتبدى فى مخيلة المتلقى مثلما تتبدى فى مخيلة الأديب. إنها علة الحركة الخيالية الأولى (التخيل) عند الأديب، مثلما هى علة الحركة الخيالية الثانية (التخييل) عند المتلقى. وبين الحركة الأولى والحركة الثانية ينهض العمل الأدبى باعتباره وسيطًا، ينتج عن تخيل متعقل للأديب، ليصبح علة تخييل مُهدَّف عند المتلقى، كأنه وسيط يتم عبره توصيل رسالة اكتملت قبل وجوده، بحيث يظل الوسيط مستقلا عما يحمله، أو يمر عبره، استقلال الشكل عن محتواه، لكن العمل الأدبى، رغم هذا الاستقلال، يظل مؤثراً بمعنى أن تأثيره لا ينصب على ما يحمله، وإنما ينصب على كيفية عرض هذا المحمول.

- ١٠ -

إن فهم العمل الأدبى، على هذا النحو، يعنى أنه كيان ذو طبيعة مزدوجة، تقوم على الفصل بين الشكل والمضمون، بحيث يرتد التخييل ذاته إلى فاعلية الشكل، ويرتد محتواه إلى حقائق أو أفكارمقررة سلفًا. كأن العمل الأدبى يتم على مرحلتين : مرحلة تقرر فيها حقائق، هى بمثابة أفكار مجردة، ثم مرحلة أخرى لاحقة تكتسى فيها هـذه الأفـكار المجـردة شكلا مؤثراً يخايل المتلقى، فيجذبه إلى هذه الأفكار ويستميله إليها. ومن اليسير أن نفترض، من المنظور الإحيائى، أن المرحلة الأولى للعمل الأدبى هى مرحلة تكوين المحتوى، أما المرحلة الثانية فهى المرحلة التى يكتسى فيها هذا المحتوى، تخييلا، هو، فى النهاية، الشكل الذى يوصل، مستقلا، محتوى قد تقرر سلفًا.

ومن هذا المنظور تبدو الحركة الخيالية بمثابة حركة لاحقة لمعنى اكتمل عقلا، كما يبدو الخيال باعتباره كسوة للحقيقة. ولا تختلف العبارات الخيالية، لذلك، عن العبارات الصريحة الحقيقية. إن كلا منهما يحمل معنى واحداً، ثابتًا لا يتغير. لكن العبارات الخيالية تتميز بجانب شكلى، يتمثل فى أنها ترينا المعنى الثابت «فى صورة بديعة تتعشقها النفس وتهتز لوقعها طربًا(١٢٧)». هكذا، يظل وجود العبارة الخيالية تابعًا لوجود العبارة الصريحة، فالثانية هى الأصل الذى يوجد أولا، والذى يحتاج معناه الثابت إلى توصيل، أما الأولى فهى وعاء لهذا المعنى الثابت يتجاوز التوصيل إلى التأثير.

وإذا انتقلنا من مستوى العبارة إلى مستوى العمل الأدبى أمكن أن نجد التمييز نفسه، فنلاحظ الثنائية نفسها بين حقائق تحتاج إلى توصيل، وتخييل يضيف إلى التوصيل تأثيراً. وسواء كان العالم الخيالى عالمًا استحضاريًا أو ابتكاريًا فإنه عالم ثان لاحق لعالم الحقيقة أو الفكر. والعلاقة بين العالمين هى العلاقة بين محتوى مكتمل يتطلب توصيلا وبين الوسيط المؤثر الذى يقوم بعملية التوصيل. ولذلك يظل التخييل

قرين فاعلية الشكل الأدبى الذى تكتسى به العناصر فتنتظم فيه، كما يظل مرتبطًا بتجميع لعناصر مخترعة مؤثرة، تسهم فى توصيل محتوى فكرى مستقل إلى متلقين. وإذا كان المتلقون لا يستجيبون، عادة، إلى هذا المحتوى بعد تخييله، فمن البديهى أن يعالجهم الأديب بالتخيل، حيث يكتسى العقلى بأردية الخيالى، فيؤثر فى المتلقين.

إن التخييل يتجه إلى مخيلة السامع فيثير فيها صورالمحسوسات، ولأن تلك الصور وثيقة الصلة بالانفعالات التى تتأثر بها وتؤثر فيها، كان التخييل شديد التحريك للإنفعالات، أى أننا نواجه قدرة التخييل على تحسين الصورة القبلية، القديمة، للمعنى أو الفكرة عن طريق تجسيمها أو تمثيلها لحواس المتلقى. وفى هذا السياق يرتبط التخييل بالتقديم الحسى للمعنى. ويقال إن الأديب يستعين بمخيلته التى تعمل فى رعاية العقل، ليعرض على المتلقى المعانى القديمة أو الأفكار المقررة فى شكل جديد، يمثل المعنى أمام ناظريه من ناحية، ويجذبه إليه بتداعيات انفعالية من ناحية أخرى. ويستغل الأديب، فى هذه الحالة، عادة نفسية توجد لدى المتلقين جميعًا، إذ إن من «عادة النفس الارتياح للأمر تشاهده فى زى غير الذى تعهده، والتخييل يأتيها من هذا الطريق فيعرض عليها المعانى فى لباس جديد ويجليها فى مظهر غير مألوف(١٢٨)». ويترتب على هذه العملية توضيح المعنى لفهم المتلقى أو إدراكه من جهة والتأثير فى انفعالاته من جهة أخرى. فقد يضفى التخييل على الحقائق جمالا مضاعفًا، فيصور الأشياء «بألوان ساطعة وحلى مؤثرة» يراد بها «تمكين السامع من الوصول إلى مقدار الحق والحرص على ألا ينقطع منه قسم(١٢٩)». وقد يجدد التخييل ما أخلق تكرار النظر إليه بها « من الموجودات(١٣٠). وقد يعرض الحقائق المعنوية ويجليها بوجوه مختلفة. لكنه يظل فى ناحية وتظل المعانى التى يعرضها فى ناحية أخرى.

ومن هذه الزاوية يمكن أن يكون الشعر هو «الحقيقة التى تلبس أحيانًا ثوب المجاز(١٣١)». كما يمكن أن يكون ثوب المجاز هو التخييل الذى يحرك نفس السامع لتلقى المعنى بارتياح له وإقبال عليه.

وانظر - إن رمت الثقة بهذا - إلى قول الشاعر :

أخـذنا بأطـراف الأحاديث بيـننا وسـالت بأعنـاق المطـي الأباطـح

فالمعنى الذى صيغ لتأديته لا يتعدى قولك أخذنا نتناوب الأحاديث والإبل تسير مسرعة فى الأباطح. وهذا كما رأيته معنى مبتذلا وحديثًا لا يختص به عابر سبيل دون آخر. ولولا أن الشاعر أورده فى هذه الصورة التى خيلت إليك بطاحًا تتدفق بسيل من أعناق الإبل والمطايا لم ينل عندك هذا الواقع من الحظوة والاستحسان(١٣٢).

وكأن التخييل الشعرى، بهذا الفهم، «يلذ النفس من حيث إنه يكسو المعنى لباسًا جديدًا(١٣٣)»، كما أنه يستولى على قوى النفس عن طريق «إلباس المعانى المتأدية إليها.. ثوبًا من الخيالات بعد تلوينه باللون الذى يريده الشاعر تبعًا لغرضه(١٣٤)». إن الحقيقة المجردة من الخيال «لا تأخذ من نفس السامع مأخذًا ولا تترك فى قلبه أثرًا(١٣٥)». لأن هذه الحقيقة المجردة تظل عارية غير مؤثرة حتى تكتسى «برودًا من الخيال قشيبة.. تمتلك المسامع وتختلف القلوب(١٣٦)».

وإذا انتقلنا من الشعر إلى الرواية والمسرحية واجهتنا الثنائية نفسها من منظور الأحداث والشخصيات. إن الجانب الحقيقى فى الرواية والمسرحية يتمثل فى «مواضيع اجتماعية» أو أفكار مضمنة أو «فوائد علمية» أو «حقائق تاريخية» هى، فى النهاية، «غرض» الرواية أو المسرحية. أما الجانب الخيالى فهو الحكى الذى تسرد فيه أحداث مختلفة، أو الحوار الذى تتحاور فيه شخصيات متباينة، تمثل «كساء الهيكل القصصى». ولذلك كان على مبارك (فى مقدمة علم الدين - ١٨٨٣) يحدثنا عن ضرورة المزج بين العلوم والمعارف من ناحية، والسير والقصص من ناحية أخرى، بحيث يخرج من هذا المزج كتاب يتضمن كثيرًا من الفوائد، فى «حكاية لطيفة» ينشط الناظر إلى مطالعتها فينال الفوائد عفوًا فى طريقه. وبالمثل كان جورجى زيدان، كما يقول فى

مقدمة الحجاج بن يوسف (١٩٠٢)، يلح على الحقائق التاريخية التى تكتسى ثوب الرواية. وذلك عن طريق حكاية غرامية مخترعة، تضاف إلى أحداث التاريخ، لمجرد التشويق والترغيب، بحيث تظل الحوادث التاريخية فى ناحية، والحكاية الغرامية فى ناحية أخرى، فتبقى علاقة القص بالتاريخ علاقة الوعاء بالمحتوى المنفصل عنه[١٣٧].

وفى هذا الإطار يمكن لروائى، مثل نقولا الحداد، أن يدرس مشكلة من المشكلات الاجتماعية، فينتهى فيها إلى رأى محدد، ثم يبدأ بعد ذلك، فى أن يخلع على هذا الرأى كساء القص ووعاءه، ثم يطلب من القراء أن يقرأوا روايته على مهل، لينتقلوا من وعاء القص إلى محتوى الفكر. وبذلك لا يفوت القارئ «الغرض الجوهرى المقصود» فيكون العمل الروائى، فى النهاية، «رواية شائقة الحوادث إحساسية الأسلوب من جهة وكتابا اجتماعى الموضوع أدبى المغزى من جهة أخرى[١٣٨]». ولا بأس أن يوصف مثل هذا العمل بأنه رواية تجمع بين النوع الخيالى و«النوع الحقيقى» فكل واحد من النوعين جانب من ثنائية الشكل والمحتوى.

إن النوع الخيالى من الرواية، فيما يقول أحد أبطال رواية «حواء الجديدة» (١٩٠٦)، يعجب القارئ لأنه يدل «على قدرة واضعها فى اختلاق حوادثها الغريبة فحسب[١٣٩]» فلا يحدث فائدة أو ينطوى على محتوى. أما النوع الحقيقى فإنه يقدم حقائق جافة، فلا يحدث تأثيراً. وبالتوفيق بين النوعين، يصل المؤلف إلى ثنائية متوازنة بين شكل ومحتوى، وينعم القارئ بفكر المؤلف وخياله. ويبتهج الناقد بأبحاث المؤلف وبالشكل الخيالى الذى قدمت فيه، فيقول محمد رشيد رضا، فى تذييل رواية «حواء الجديدة»، مخاطبًا المولف : «أراك أحسنت التصوير والتخييل[١٤٠]»، ويهتف جورجى زيدان : امض قدمًا «واستعن بالخيال للتنميق والترغيب[١٤١]». ولن يختلف التخييل الذى يتحدث عنه رشيد رضا عن الخيال الذى يطالب به جورجى زيدان، ذلك لأن كليهما يتحدث عن ترغيب القارئ، على نحو يؤكد دور التحبيل فى جذب القارئ إلى المحتوى، وعلى نحو يؤكد صلة التخييل بالشكل المنفصل عن المحتوى

التخييل - إذن - هو التأثير الذى يحدثه الشكل الأدبى فى المتلقى بحكم مكوناته الخيالية. من المؤكد أن الشكل، فى هذا التصور، كيان مستقل تمامًا. ومن المؤكد، أيضًا، أن التخييل يمكن أن يتسع مفهومه لينطوى على عناصر كثيرة تظل كلها بمثابة عناصر مؤثرة للصياغة تضاف إلى الأفكار المكتملة سلفًا. لكن يبقى السؤال المهم عن العلاقة الدلالية بين التخييل، ومعنى العمل الأدبى فى إطار هذه الثنائية. بداهة لن يكون للتخييل، فى ذاته، دلالات متعددة تعارض فكرة المعنى الواحد الثابت المفترض للعمل. ولن ينطوى التخييل، فيما يفترض، على غموض يعكر هذا المعنى الثابت، وبالتالى فلا مجال لتعدد التفسير. صحيح أن التخييل يثير ترابطات انفعالية تؤدى بالمتلقى إلى الإذعان لمحتواه، ولكن العلاقة الدلالية بين التخييل والمعنى تظل علاقة وحيدة الجانب. إنها علاقة بين طرفين مستقلين، أولهما له وجود قبلى، وثانيهما تابع يقودنا، مخاتلاً، إلى الطرف الأول. تمامًا كما فهمت العلاقة بين اللفظ والمعنى فى البلاغة القديمة، حيث تتشكل المعانى مجردة فى الذهن أولاً، ثم تعقبها صياغات لاحقة تقودنا إليها. كذلك التخييل، يؤثر فينا ليقودنا إلى معنى، هو المقصد الذى يأتى التخييل نفسه ليصبح وجهًا من أوجه الدلالة عليه.

قد تقوم هذه العلاقة الثنائية بين الطرفين على المجاورة، حيث يتجاور التخييل مع معناه تجاور المشبه مع المشبه به، أو تجاور الفكرة المقررة مع ما يمثلها من الشخصيات أو الأحداث فى الرواية والمسرحية، أو تجاور الوزن الكساء مع المعنى الذى يناسبه فى الشعر. وقد تقوم هذه العلاقة على الإبدال فتحذف الفكرة المجردة على نحو ما يحذف المشبه فى الاستعارة ويبقى مثالها المحسوس الدال عليها الذى لا يفقد صلته أبدًا بأصله المحذوف، بل ينطوى على قرائن تقودنا إليه. ومن هنا يظل المثال المحسوس صورة خيالية، ننتقل منها إلى نظيرها الحقيقى الذى هو بمثابة المقصد منها، كأن «النفس تشعر حال تلقيها للصورة الخيالية أن للمعنى الذى تحمله تلك الصورة صورة أخرى، هى الصورة البسيطة التى يعبر عنها بالقول الصريح[١٤٢]». ولقد ذهب جبر ضومط إلى أن الأدب يعرض القيم عرضًا مؤثرًا، ولكن القيم، بحكم طبيعتها، معان

كلية مجردة، لا نتأثر بها، أو ننفعل إزاءها، إلا إذا صُورت فى محسوسات جزئية تقترن بأصولها المحسوسة، وتنفى عنها التجريد.. ولذلك فنحن لا ندرك صورة الكرم، مثلا، إذا نسبناه إلى أى إنسان إلا إذا تصورناه مقترنًا بجزئيات مادية لازمة. وبهذا وحده يمكن أن نتصور، من الجزئيات المادية، صورة الكرم وشدتها، فيحصل عندنا من المسرة والابتهاج، فيما يقول جبر ضومط، ما يدفعنا إلى الالتزام بهذا الكرم والعمل به[١٤٣]. ولا يفترق هذا الذى يقوله جبر ضومط، على المستوى المجرد للكناية، عما يقال عن المستوى الأشمل للمسرحية أو الرواية. إن هدف المسرحية والرواية تهذيب الأفكار والعواطف، وانتقال الأخلاق الفاسدة والعادات الباطلة، وذلك عن طريق تمثيل نواجه فى جانب منه شيئًا يحل محل شئ آخر، أى نواجه بدل الأفكار المجردة شخصيات روائية أو مسرحية، هى بدائل حية ملموسة، تقودنا إلى الفضائل أو الرذائل السابقة عليها. وهى بدائل مؤثرة تنطوى على تحسين المجرد المحذوف أو تقبيحه. ومن هنا كان كتاب الروايات.

> «يمثلون لك فى أشخاص رواياتهم الفضائل والشرف والعفة وما كان من تأثير ذلك فى الحياة الاجتماعية، بحيث تجد فى نفسك من الرغبة الشديدة ما يحملك لأن تتعشق تلك المناقب وتسعى لتلك المزايا الكاملة. ولكنهم من جهة أخرى يجسمون لك الرذائل ويكشفون عما ينطوى تحتها من التهتك والموبقات وما تحويه من العار والشنار تجسيمًا صحيحًا قويًا، يحملك على الاشمئزاز والنفور منها، ويولد فيك الميل إلى تجنبها خشية أن تتورط فى المفاسد وتنحدر فى هاوية المآثم[١٤٤]».

إن الرغبة الشديدة فى الفضائل كالنفور الشديد من الرذائل قرينة التحسين أو التقبيح الذى تنطوى عليه فاعلية التخييل. ولكن تظل أشخاص الروايات المخيلة نفسها بمثابة عناصر استبدال تشير، من حيث هى دوال ملموسة، إلى مدلولات محذوفة أو غائبة. وهذا يحدث عندما تستبدل بالفضائل والرذائل شخصيات مخيلة، تقود إلى بديلها المحذوف الذى تخيله «رغم غيابه» إلى المتلقين. ومن هنا يمكن أن يقال إن

المسرحيات «ظاهرها مجاز ومزاج وباطنها حقيقة وإصلاح[١٤٥]»، حيث يصبح المجاز الظاهر قرين شخصيات وأحداث تشير إلى مقصد باطن، هو بمثابة الحقيقة التى توازى مجازها موازاة المبدل بالمبدل منه.

وسواء كنا على مستوى الإبدال أو المجاورة، فإننا نظل فى مواجهة طرفين مستقلين. أما أولهما فيظل له وجود قبلى سابق لا يتغير، وأما ثانيهما فهو المجاور أو البديل الذى يضفى بعض التأثير على الأول فيغرى بتقبله والإذعان له. وخير تشبيه للصلة بين هذين الطرفين، بداهة، تشبيه الثوب للجسم، والوعاء للمحتوى. إن الثوب يحتوى الجسم فيزيد من جماله أو قبحه. والوعاء يحتوى المادة فيغرى بالإقبال عليها أو النفور منها. وهكذا العلاقة بين التخييل والأفكار على مستوى التلقى والعلاقة بين الشكل والمضمون.

- ١١ -

وإذا أضفنا إلى هذا البعد من التخييل البعد الآخر الذى يقترن فيه التخييل بالكذب قلنا إن الغاية الأخلاقية من الأدب تتحقق بهذا التخييل. لكن التخييل، فى النهاية، رداء خادع، تكتسى به الحقائق لتخفف مرارتها وجفافها على العامة الذين هم أشبه بالصغار الذين لم يشبوا عن الطوق فكريًا. وبقدر ما يؤكد هذا الفهم أن الأدب من إنتاج صفوة عاقلة، تكتب لعوام لا يتسمون بالتعقل، فإنه يعكس بعداً طبقيًا ينظر فيه إلى حركة العوام باعتبارها حركة موازية لحركة الجسد بغرائزه وانفعالاته، فتصبح حركة العامة قرينة الفوضى وتدمير النظام، مقابل حركة الصفوة العاقلة التى تقترن حركتها بعوالم العقل والحكمة، فتعرف الصفوة، لذلك، مغزى الاتساق البديع للكون وتعرف به، وتدرك كمال النظام فيما هو قائم وتساعده، فتعلم العامة الحركة داخل السجن الذى يتحدث عنه الخالدى، كما تعلمهم حكمة أن يسقط الإنسان «جاثيًا بين بدى القوة الإلهية والقوة الطبيعية معترفًا بعجزه وقصوره وفراغ يده من كل حول

وقوة، هاتفًا أن للكون إلهًا لا أستطيع محادثته، وللطبيعة سنة لا أستطيع تبديلها[١٤٦]».

لماذا لا نقول - والأمر كذلك - إن الأديب يتوسط بمخيلته ما بين عالمين هما عالم الصفوة وعالم العوام، تمامًا كما تتوسط مخيلته بين طرفى النفس المتباعدين. لنقل إن الخيال الذى يعمل فى غيبة العقل تتشابه حركته مع حركة العوام التى يحدث فيها «من تَعَدِّى الرعاع وتسلط السفلة ما تقشعر من سماعة الجلود[١٤٧]». وكما أن الأصل أن يعمل الخيال تحت رعاية العقل كذلك العامة لابد أن تعمل تحت رعاية الصفوة. والأدباء هنا واسطة مهمة. إنهم أقرب إلى صفوة القادة والزعماء «فلا يجمل بهم أن ينقادوا وينزلوا على حكمهم فى جهالاتهم وفساد تصوراتهم[١٤٨]».

ولو حللنا هذا البعد الطبقى من زاوية نقدية وجدناه يعنى وضع الأدب نفسه فى درجة أدنى من سلم المعرفة. إن الحقائق الخالصة أسمى من الحقائق الموهمة. ولكن ما دمنا فى حاجة إلى كبح جماع القوى المدمرة للعامة، وتقديمها إليهم فى أوعية الخيال وأثوابه البراقة. كأن التخييل أشبه بالغلاف المسكر الذى توضع فيه أدوية الأطفال، لتلهيهم الحلاوة الظاهرة عن مرارة الدواء الباطنة. أما الخاصة منهم فليسوا فى حاجة إلى هذا كله. إن هؤلاء يبدو لهم الأدب، خاصة القصصى، بمثابة حكايا وضعت «لكى تطالع فى أوقات الفراغ ترويحًا للنفس من مشاق الأعمال العقلية والجسدية، لا لزيادة إرهاقها بالتفكير والتأمل[١٤٩]».

الهوامش

(١) راجع : محمد دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، مطبعة الترقى، القاهرة ١٩٠٠، ٧٢/١ – محمد روحى الخالدى (المقدسى)، تاريخ علم الأدب عند الإفرنج والعرب، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٠٤، ص٥٦.

(٢) محمود سامى البارودى، ديوان البارودى (تحقيق على الجارم، محمد شفيق معروف) القاهرة ١٩٧١، ٥٥/١.

(٣) ديوان أحمد محرم، مطبعة الجريدة، القاهرة ١٩٠٨، ٣/١.

(٤) أحمد شوقى، الشوقيات، مطبعة الآداب والمؤيد، مصر ١٨٩٨ (المقدمة) ص٦.

(٥) رفائيل بطى، سحر الشعر، القاهرة ١٩٢٢، ص ١٩٦.

(٦) حافظ إبراهيم، ليالى سطيح (تحقيق عبد الرحمن صدقى) القاهرة ١٩٦٤، ص٣٥.

(٧) مصطفى صادق الرافعى، وحى القلم، المكتبة التجارية، القاهرة (الطبعة السادسة) ٣٢٥/٣.

(٨) خليل مطران، ديوان الخليل، مطبعة الهلال، القاهرة ١٩٤٨، ١٠٠٩/١.

(٩) وحى القلم، ٧٣٦/٣.

(١٠) ديوان الرافعى، مطبعة الجامعة، الإسكندرية ١٣٢٢، ٣/٢.

(١١) مصطفى لطفى المنفلوطى، مختارات المنفلوطى، المكتبة التجارية، القاهرة، ص١١٨.

(١٢) جميل صدقى الزهاوى، ديوان الزهاوى، بيروت ١٩٧٢، ص٣.

(١٣) سحر الشعر، ص١٩٧.

(١٤) محمد حافظ إبراهيم، ديوان حافظ، مطبعة التمدن، القاهرة، ١٩٠١، ص٢.

(١٥) على الجارم، ديوان الجارم، مطبعة فتح الله نورى، القاهرة ١٩٣٦-١٩٤٤، ١/ وقارن بتاريخ علم الأدب، ص٤١، ٤٢.

(١٦) جمال الدين الأفغانى، الأعمال الكاملة (تحقيق محمد عمارة)، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٨ ص٥٢٤

(١٧) قسطاكى الحمصى منهل الوراد فى علم الانتقاد، مطبعة الفجالة، القاهرة ١٩٠٧، العصر الجديد حلب ١٩٣٥ ٢١٧/٣

(١٨) جبر ضومط، فلسفة البلاغة، المطبعة العثمانية، بعبدا ١٨٩٨، ص١٢٧.

(١٩) مختارات المنفلوطي، ص٤٩.

(٢٠) المنفلوطي، النظرات، مطبعة المعارف، القاهرة ١٩١٠، ص١٨٨.

(٢١) حسين المرصفي، الوسيلة الأدبية، مطبعة المدارس الملكية، القاهرة ١٢٩٢هـ، ٥٦/٢. ويتكرر هذا التعريف في كثيرمن الكتابات الإحيائية اللاحقة، راجع - مثلا - محمد دياب، تاريخ آداب اللغة العربية، ٧٥/١.

(٢٢) الشعر، الضياء (مجلة) ١٥ أكتوبر ١٨٩٩، ص ٦٥.

(٢٣) محمد الخضر حسين، الخيال في الشعر العربي، مطبعة الرحمانية، القاهرة ١٩٢٢، ص٤.

(٢٤) قسطاكي الحمصي، الموشح، الضياء (مجلة)، ١٥ سبتمبر ١٩٠٠، ص٢٦٨-٢٧٠.

(٢٥) سحر الشعر، ص ١٩٠.

(٢٦) الخيال في الشعر العربي، ص١٣.

(٢٧) أحمد فارس الشدياق، كنز الرغائب من منتخبات الجوائب، مطبعة الجوائب، الاستانة ١٠/١.

(٢٨) الخيال في الشعر العربي، ص١٣.

(٢٩) محمد الخضر حسين، رسائل الإصلاح، مطبعة حليم، القاهرة ١١٩/٢، وقارن بالأعمال الكاملة للأفغاني، ص١٧٣-١٧٤، ٣٦٥.

(٣٠) رسائل الإصلاح، ٣٣/٢.

(٣١) نقلا عن أحمد مطلوب، الرصافي : آراؤه اللغوية والنقدية، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٧٠.

(٣٢) رفاعة الطهطاوي، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٧٧، ٢٩٩/٢-٣٠٠.

(٣٣) جمال الدين الأفغاني، الأعمال الكاملة، ص٢٨٤.

(٣٤) لويس شيخو، علم الأدب، مطبعة اليسوعيين، بيروت ١٨٨٧، (ملحق) ١٥/١. وقارن باستخدام محمد الخضر حسين للمصطلح، الخيال في الشعر العربي، ص١٢-١٤.

(٣٥) ابن سينا، المجموع أو الحكمة العروضية في معاني كتاب الشعر (تحقيق محمد سليم سالم) مركز تحقيق التراث، القاهرة ١٩٦٩، ص١٥.

(٣٦) ابن سينا، فن الشعر (تحقيق عبدالرحمن بدوى) النهضة العربية، القاهرة ١٩٥٤، ص١٦١.

(٣٧) ابن سينا، النجاة، مطبعة الحلبى، القاهرة ١٩٣٨، ص٦٤، ولمزيد من التفاصيل راجع : جابر عصفور، مفهوم الشعر، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٨، ص٢٤٦.

(٣٨) الوسيلة الأدبية ١/١٩.

(٣٩) تاريخ آداب اللغة العربية ١/٧٢.

(٤٠) ديوان حافظ، ص ٧.

(٤١) تاريخ آداب اللغة العربية ١/٧٥.

(٤٢) عبدالقاهر الجرجانى أسرار البلاغة (تحقيق - ريتر) مطبعة وزارة المعارف، أستانبول ١٩٥٤، ص ٢٤٥-٢٥٣.

(٤٣) الخيال فى الشعر العربى، ص ٧-٩.

(٤٤) يقول جبر ضومط - فى كتابه الصادر ١٨٩٨م :

«وأول من كتب فى فلسفة الشعر من القدماء أرسطو طاليس فجاءت كتاباته فيها، كما جاءت فى غيرها، آية فى بابها، فإنها مازالت منذ عهده إلى اليوم مرجعًا يرجع إليه ومستندًا يعول عليه. ومن أراد الوقوف عى معظم فلسفته فعليه بترجمة ابن رشد فى مقالات على علم الأدب طبع بيروت للعامة الأب شيخو اليسوعى فإنه يراها هناك ملحقة بفصول ضافية فى صناعة الشعر لكتاب متعددين، لم نر بين أيدينا مثلها فى كتاب واحد». راجع فلسفة البلاغة. ص١١٣.

(٤٥) ولا يفترق رفاعة - فى هذا الإطار - عن معاصره (وتلميذه إن شئنا الدقة) محمد عثمان جلال (١٨٢٨-١٨٩٨) الذى مضى خطوات أبعد، فنشر فى مجلة «روضة المدارس» (العدد السابع من السنة السادسة، الصادر فى ١٥ ربيع الآخر سنة ١٢٩٢هـ) القسم الأول منأرجوزته «قواعد فى فن الشعر»، ولم يكلها - فيما أعلم. وهى تعريب لما نظمه بوالو فى «فن الشعر». ويؤكد محمد عثمان جلال، فى أرجوزته، ضرورة الالتزام بالحقيقة، فى أبيات من قبيل :

ولا يغرنك الذين مالوا
تصوروا الباطل حين قالوا
فإنهم لجهلهم تكبروا
واستهزأوا بالحق إذ تصوروا
فجاء شعرهم بغير بهجة
أغلبه شقشقة ولهجة

(٤٦) راجع نموذجًا للموقف الإحيائي من ألف ليلة في : منهل الوراد في علم الانتقاد، ٣٣/٣.

(٤٧) W.K. Winmatt & Cleanth Brookes, Literary Criticsm A short History, Oxford & IBH Publishing Co., Calcutta 1967. p. 252-260.

(٤٨) كنز الرغائب، ١١/١.

(٤٩) رسائل إخوان الصفاء وخلان الوفاء، دار صادر، بيروت ١٩٥٧، ٤١٨/٣.

(٥٠) كنز الرغائب، ١٣/١.

(٥١) تاريخ علم الأدب، ص١٥.

(٥٢) أسرار البلاغة، ص٦٢.

(٥٣) محمد المويلحي، حديث عيسى بن هشام، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤، ص٦٢.

(٥٤) تاريخ علم الأدب، ص١١.

(٥٥) حديث عيسى بن هشام، ص٢٧٣.

(٥٦) عبد الحميد يونس، خيال الظل، المكتبة الثقافية، ص١١-١٢.

(٥٧) إبراهيم حمادة، خيال الظل وتمثيليات ابن دانيال، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٣، ص١٤٩.

(٥٨) المصدر السابق، ص١١٠.

(٥٩) عبدالقادر الجنباز الحلبي، عرف الند في شرح سقط الزند، بهامش شرح التنوير على سقط الزند، مطبعة المعارف العلمية، القاهرة ١٩٢٤، ٩/١.

(٦٠) المصدر السابق، ١٣/١.

(٦١) رفاعة الطهطاوي، تخليص الإبريز في تلخيص باريز (تحقيق مهدي علام، أحمد بدوي، أنور لوقا) الحلبي، القاهرة، ص١٦٧.

(٦٢) عبدالله النديم، الأستاذ (مجلة) ع ٣٤، أبريل ١٨٩٣، ص٨٠٦.

(٦٣) منهل الوراد في علم الانتقاد، ٣٤/٣.

(٦٤) ذيل رواية «سر ولا سر»، مسامرات الشعب (ع ٣٥) ص١٣٩

(٦٥) نقولا الحداد، حواء الجديدة، مطبعة الأخبار القاهرة ١٩ ٦ ص٣

(٦٦) أحمد حافظ عوض، الانتقام (رواية معربة) مسامرات الشعب (ع٢٠) ص٥.

(٦٧) نقلا عن أحمد الهوارى، مصادر نقد الرواية فى الأدب العربى الحديث فى مصر، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، ص/٨٤.

(٦٨) اليازجى، الشعر، الضياء (مجلة)، سبتمبر ١٨٩٩.

(٦٩) الخيال فى الشعر العربى، ص٨٩.

(٧٠) حديث عيسى بن هشام، ص٩.

(٧١) منهل الوراد فى علم الانتقاد، ٢/١١٥.

(٧٢) الخيال فى الشعر العربى، ص٥.

(٧٣) فلسفة البلاغة، ص٦٥.

(٧٤) نقلا عن أحمد مطلوب، الرصافى، ص٣١٣.

(٧٥) الضياء، سبتمبر ١٨٩٩، ص٥.

(٧٦) المصدر السابق.

(٧٧) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨)، ص٦.

(٧٨) ديوان الرافعى، ٢/٣.

(٧٩) M. Bowra, The Romantic Imagination, Oxford Univ. Press, London 1961, P.5.

(٨٠) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨)، ص١٢.

(٨١) تاريخ علم الأدب، ص١١٨.

(٨٢) ديوان البارودى ١/١٣٣.

(٨٣) تاريخ علم الأدب، ص١١٩.

(٨٤) الوسيلة الأدبية، ١/١٢.

(٨٥) المصدر السابق، ١/٤.

(٨٦) سحر الشعر، ص٦٦

(٨٧) المصدر السابق، ص٧٠-٧١

(٨٨) تاريخ علم الأدب، ص٢٩.

(٨٩) ديوان البارودى، ١١٨/٢.

(٩٠) ديوان حافظ إبراهيم، طبعة دار الكتب، القاهرة ١٩٣٩، ٨/١.

(٩١) فلسفة البلاغة، ص١٢١.

(٩٢) ديوان إسماعيل صبرى، مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٣٨، ص٢٤٣.

(٩٣) الشوقيات، المكتبة التجارية، القاهرة ١٩٦٤، ٦٨/١.

(٩٤) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨)، ص١١.

(٩٥) المنفلوطى، النظرات، مكتبة الهلال، القاهرة ١٩٣٦، ٨/١.

(٩٦) الشوقيات (طبعة ١٨٩٨)، ص٤-٥.

(٩٧) النظرات، ٤٣/١-٤٤.

(٩٨) ديوان حافظ إبراهيم (طبعة دار الكتب) ٩٣/١.

(٩٩) منهل الوراد فى علم الانتقاد ٢٢٦/١-٢٢٧.

(١٠٠) المصدر السابق، ٢٣٠/١.

(١٠١) المصدر السابق، ٢٢٨/١.

(١٠٢) محمد عثمان جلال، العيون اليواقظ فى الأمثال والمواعظ (تحقيق عامر محمد بحيرى) الهيئة العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٨، ص١٥٨-٢٥٩ وقارن بالشوقيات، ١٢٥/٤.

(١٠٣) سليمان البستانى، إلياذة هوميروس (المقدمة) مكتبة المعارف، القاهرة ١٩٠٤، ص٦١.

(١٠٤) راجع تاريخ علم الأدب، ص٦١، ٦٢ خصوصًا ص١٤١ حيث تقرأ :

«وكان الباحثون فى أدب العرب لا يجدون فيه مثالا «للدرام» الآتي تعريفه، فجاء عبدالرحيم أفندى أحمد، وعرض على المستشرقين فى المؤتمر الحادى عشر المنعقد سنة ١٨٩٧م فى باريس رسالة الغفران للمعرى، وبين مشابهتها بالكوميديا الإلهية، ووعد بنشرها».

(١٠٥) منهل الوراد فى علم الانتقاد، ١٨١/٣

(١٠٦) المصدر السابق، ٢٢٨/٣

(١٠٧) المصدر السابق، ٣/٢٠٤.

(١٠٨) المصدر السابق، ٣/٢١٤.

(١٠٩) المصدر السابق، ٣/٢١٩.

(١١٠) المصدر السابق، ٣/٢٢٤.

(١١١) المصدر السابق، ٣/٢٢٦.

(١١٢) المصدر السابق، ٣/٢٢٧.

(١١٣) المصدر السابق، ٣/٢٣٣.

(١١٤) المصدر السابق، ٣/٢٤٤.

(١١٥) «وإن أعذب التخيل ما اجتمع فيه الحسن بأنواعه مما تتعشقه النواظر والمسامع، إذا كان بذلك سرور النفس وملاذها أو تسليها وعزاؤها، فأي سرور لها في ذكر الوحوش والأحناش، ووصف أشكالها القبيحة وشراسة افتراسها ونهشها الأجساد البشرية على ضروب لم تمر في خاطر عاقل؟». المصدر السابق، ٣/٢١٧.

(١١٦) المصدر السابق، ٣/٢٤٦.

(١١٧) انتقاد كتاب تاريخ التمدن الإسلامي، مجلة المنار، ١٣٣٠هـ، ص١٤٩. وقارن بموقف سليمان البستاني من تصوير هوميروس لترس أخيل، الإلياذة، ص٩٢٦.

(١١٨) رسائل الإصلاح، ٢/٢٢٠.

(١١٩) المصدر السابق، ٢/٢٢١.

(١٢٠) المؤيد، ١٨٩٩، نقلا عن أحمد الهواري، سبق ذكره.

(١٢١) مختارات المنفلوطي، ص٤٧.

(١٢٢) نقلاً عن جميل صليبا، اتجاهات النقد في سوريا، معهد البحوث والدراسات العربية، القاهرة ١٩٦٩، ص٢١٣.

(١٢٣) ديوان البارودي، ٣/٢١٤.

(١٢٤) رسائل الإصلاح، ٢/١٣٢.

(١٢٥) المقتطف، ١٨٩٩/١٦

(١٢٦) من تذييل رواية «سر ولا سر» (مسامرات الشعب، ع ٣٩)، ص١٣٩.

(١٢٧) المصدر السابق، ص١٤٠.

(١٢٨) الخيال فى الشعر العربى، ص١٥-١٧.

(١٢٩) المصدر السابق، ص٧٣.

(١٣٠) المصدر السابق، ص٦٩.

(١٣١) مختارات المنفلوطى، ص١١٧.

(١٣٢) المصدر السابق، ص١٩٨.

(١٣٣) المصدر السابق، ص١٢٠.

(١٣٤) الخيال فى الشعر، ٦٩-٧٠.

(١٣٥) المصدر السابق، ص٧٢.

(١٣٦) الشعر، الضياء (مجلة) ١٨٨٩، ٦٥-٦٦.

(١٣٧) النظرات، ١/٤.

(١٣٨) نقلاً عن أحمد مطلوب، الرصافى، ص٢٢٨.

(١٣٩) قارن بمصادر نقد الرواية، ٤٣-٤٨، ٥٨-٥٩.

(١٤٠) نقولا الحداد، حواء الجديدة، ص ٥-٧.

(١٤١) المصدر السابق، ص٣٩.

(١٤٢) المصدر السابق، ص١٨٨.

(١٤٣) المصدر السابق، ص١٩٧.

(١٤٤) المصدر السابق، ص٧١.

(١٤٥) فلسفة البلاغة، ص٩٩-١٠١.

(١٤٦) عبدالغنى شوقى، الفضيلة، ع ٧٥، ١٩٦٧

(١٤٧) نقلاً عن محمد يوسف نجم، المسرحية فى الأدب العربى الحديث، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٧، ص٣٣. وقارن بما يقوله الرافعى «ثياب المسرح دائماً ثياب استعارة ما دام لابسها فى دوره من القصة». وحى القلم ١٥٤/٣.

(١٤٨) النظرات، ٩٧/١ ومن اللافت أن المنفلوطى يتحدث إلى «شباب الأمة».

(١٤٩) تاريخ علم الأدب، ص٢٢.

(١٥٠) المنفلوطى، البيان، الهلال، ١٩١٥.

(١٥١) المقتطف، ديسمبر ١٨٩٩.

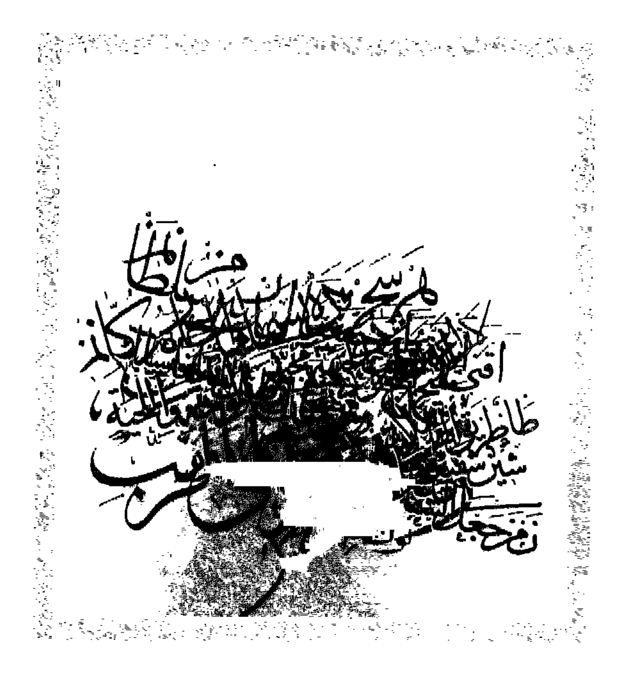
رقم الإيداع : ١٠١٢١ / ٩٤

I.S.B.N. 977 - 5487 - 21 - 8

طبع بمطابع الهداية ـ البراجيل ـ الجيزة



قراءة التراث النقدي





للدراسات و البحوث الانسانية و الاجتماعية
FOR HUMAN AND SOCIAL STUDIES